د. محمد شبل الكومى

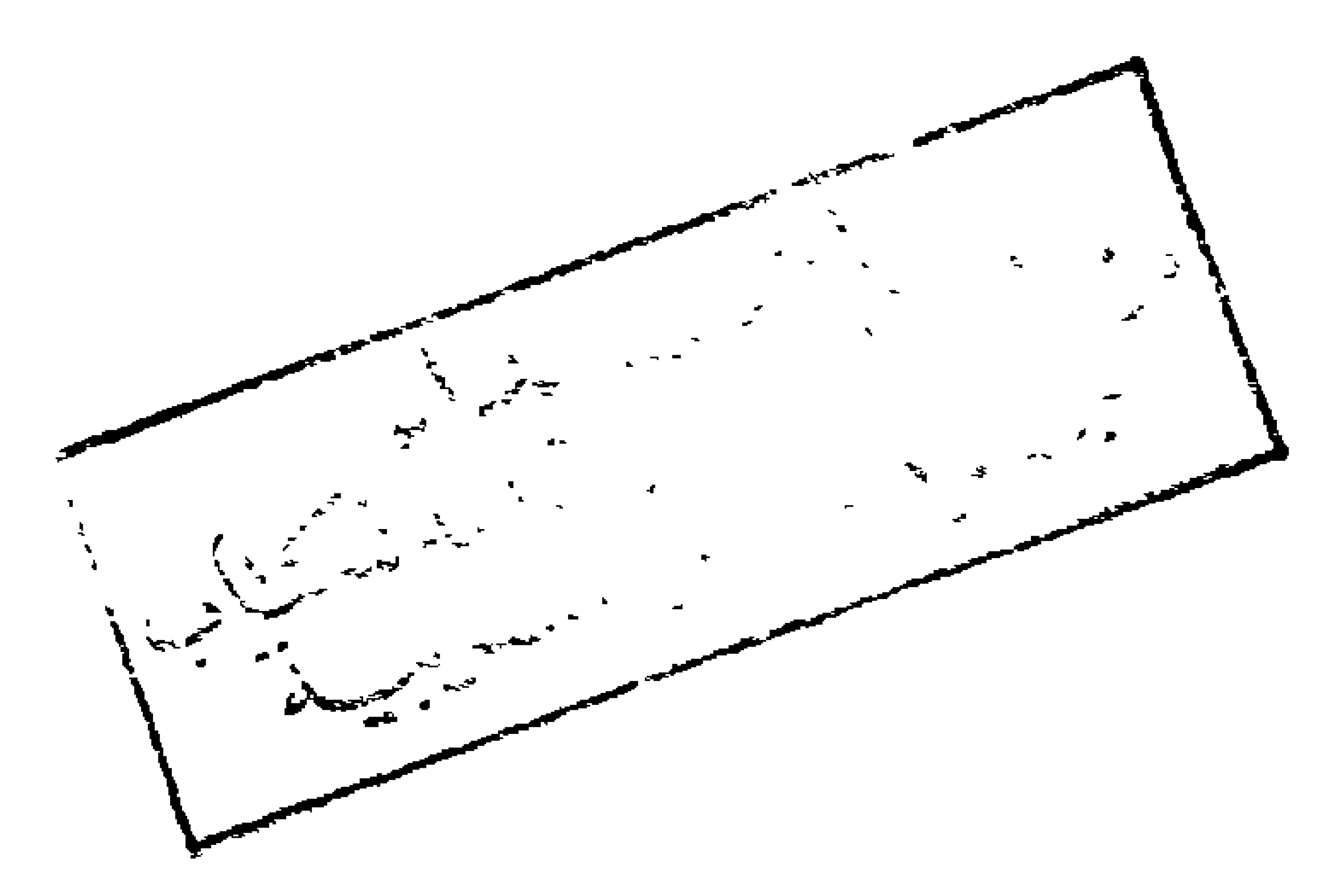


دراسة فى الأدب المصرى المعاصر



تقديم / د. محمد عنانى

إهــــــداء ٢٠٠٦
الهيئة المصرية العامة للكتاب
القاهرة



د/ محمد شبل الكومى

النظـريات الأدبيـة

دراسة فى الأدب المصرى المعاصر

تقديم

د/محمد عنانى

الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠٠٣

الإخراج الفنى والغلاف

أميمة على أحمد

ينبغي أن ننظر إلى نظريات الأدب
على أنها وسائل لتفسير طرائق معينة في الحياة

شبل الكومي

المحتـويات

الموضــوع **الصفحة**

الباب الرابع
الطبيعية (الواقعية) فى الأدب المصرى المعاصر

الباب الخامس
المثالية (الرومانسية) فى الأدب المصرى المعاصر

الباب السادس
الواقعية الروحية فى الأدب المصرى المعاصر

تقـديم

فاجأنى الدكتور شبل الكومى بطلب تقديم لهذا الكتاب الذى يناقش فيما يناقش عـمـلاً من أعـمـالى، وذلك مـألوف فى الغـرب وإن لم يكن مـألوفًا لدينا، فـعكفت على الكتـاب فشـدنى واسـتـغـرقنى، ثم عـدت إليه، ووجـدتنى فى القـراءة الثـانيـة أقـدر على 'التـقـديم'، الذى لابد أن يكون ضـربًا من 'التـقـدير' لمنهجه ومادته، وكنت كلما دهشت لتعمق الكاتب فى الدرس الفلسفى والتحليل الفكرى ذكرت أنه لا ينبـغى لى أن أدهش فلقـد اشـتـركت مع الدكـتـور شـبل فى مناقـشـة رسـائل كـثـيـرة للمـاچسـتـيـر والدكـتـوراه بالإنجليـزية، فى عـدة جامـعـات، وكـان دائمًا ما يثـيـر قـضـايا فلسـفية تدهـش الحاضـرين وتحيّر الطلاب، وذكرت أن هذه القضايا دائمًا مـا تشغل باله، أما إذا كان لى أن أدهش، فـأنا أدهش فـحـسـب من عـزوفـه الطويل عن مـخـاطبـة القـارئ العـربى والاقـتـصـار على البـحث الأكـاديمى باللغـة الإنجليـزية وهو عـزوف لا مـبـرر له، فـالدكـتـور شـبل يكـتب اللغـة العـربية بالسهولة التى يكتب بهـا الانجليـزية، وقدرته على التـواصل مع القـارئ العـربى لا شك فيها، مهما يكن من عمق الموضوع أو مادته المتخصصة.

وأعـانتـنى القـراءة الثـانية على إدراك سر تقـديرى لهذا الكـتـاب، ألا وهو جدة المنهج وجرأته، وكان العنوان الأصلى للكتـاب الذى أطلعنى عليه المؤلف هو "النظريات الأدبية من وجهـة نظر فلسـفيـة"، وهـو عنوان أقـرب إلى مـضـمـون الكـتـاب فى مـعظمـه، بل هو يشـيـر إشـارة صـائبـة إلى المنهج الذى اتبـعـه، ويدل بوضوح على مـرمـاه، فالمؤلف يصـطنع لنفسـه مدخـلاً جديدًا إلى دراسـة المدارس الأدبية يرجعهـا فيه إلى النظرات الفلسفية المختلفة لأصـحـابهـا، وراصـدًا جذورها فى الفكر الفلسـفى العـالمى ، ومحـللاً تجليـاتهـا الفنيـة فى

عدد من الأعمال الأدبية العربية والأجنبية، بعد أن يعلن فى التمهيد رفضه لما يسمى 'النظرية الأدبية' أو 'المبادئ النظرية للأدب' (Theory of Literature) فالأدب فى نظره من التجليات الفنية للفكر الإنسانى، وهو فكر منوّع، قد نرصده فى بعض نظريات السلف، وقد يصل إلى حد التناسق و 'المذهبية' عند البعض فيصبح نظريات، سواء أكان ذلك فى الميتافيزيقا أم فى نظرية المعرفة أم فى الأخلاق أم فى المنطق، لكننا لا نستطيع أن نفصل بينه وبين تجلياته الأدبية، ومن ثم كان هذا المنهج الجديد وهذا الكتاب الرائع.

يضع هذا الكتاب - إذن - إطارًا فلسفيًا محكم البناء للمدارس الأدبية أو المذاهب الأدبية المختلفة، ولا يقنع بالمصطلح النقدى الشائع، وهو المصطلح الذى ظللنا أسرى له ردحًا طويلاً من الزمن، مثل التقسيم التقليدى لتلك المدارس أو المذاهب إلى كلاسيكية ورومانسية وحداثية وما بعد حداثية، فهذه تقسيمات قد تصف جانبًا من جوانب العمل، وقد تنصب على جوانب الصنعة وحدها، دون أن تتناول العمل الفنى الكلى باعتباره ثمرة فكر إنسانى عميق، يمتد فى الزمان والمكان، فيصل الماضى بالحاضر ويصل المحلى بالعالمى، كما يمتد عبر الأنواع أو الفنون الأدبية فيصل الشعر بالمسرح وبالرواية وبالسيرة الذاتية، وأهم من هذا كله أن الكتاب فى مدخله الفلسفى يمتد عبر الثقافات، وعبر المجالات الفكرية المختلفة، ليؤلف نسيجًا متلاحمًا لا يلبث أن تخرج من ثناياه مصطلحات جديدة (مثل 'الواقعية الروحية') وهى المصطلحات التى تدل على قصور مصطلحاتنا القديمة، ولا يلبث أن يمزج أو يبين تمازج أو تداخل بعض مصطلحاتنا القديمة، مما يدفعنا دفعًا إلى إعادة النظر فيها، بل إلى محاولة تعديلها لتتفق مع تطور فكرنا الحديث.

محمد عنانى

القاهرة - يوليو ٢٠٠٣

تمهيد

خطرت فكرة هذا العمل عندما عينت وكيلاً لكلية الألسن - جامعة عين شمس لشئون الدراسات العليا والبحوث، وتم عرض فكرة عمل مراجعة شاملة لفلسفة الكلية من أجل تطوير مناهجها وإدخال التخصصات الجديدة التي استحدثت. وتم تكوين لجنة مصغرة من الأستاذ الدكتور/ عونى عبد الرؤوف أستاذ اللغة المقارن، والأستاذ الدكتور/ محمد عبد الرحمن شعيب أستاذ الأدب العربى، والأستاذ الدكتور / محب سعد أستاذ اللغة الإيطالية وآدابها بالإضافة إلى عدد قليل من الأساتذة لتمثيل تخصصات الكلية فى اللغات المختلفة. واجتمعت اللجنة ووضعت تصورا تم تطويره فى اجتماعات لجنة الدراسات العليا ومجلس الكلية. وكان من ضمن المقررات التى شملها التطوير إدخال مقرر نظريات الأدب ونظريات النقد. وعادة ما تسير الدراسة فى مرحلة الليسانس على تقسيم الأدب أجناسا أدبية (شعر - دراما - قصة - نثر) مع تقسيمها فى نفس الوقت تقسيماً زمنياً (العصر الوسيط، عصر النهضة، العصر الأوجستى، العصر الرومانسى، العصر الفيكتورى، العصر الحديث). ولم يكن يتم تناول نظريات الأدب كعلم قائم بذاته. وفى أثناء الاجتماع تساءل بعض الأساتذة عن الفرق بين النظريات الأدبية والنظريات النقدية. عندما يسأل أستاذ سؤالا كهذا فإن ذلك يعنى أن هناك غموضاً يحيط بالمفهومين، ولابد من التدخل للتوضيح والشرح. وكان هذا ما كنت سأقوم به فى الجلسة التالية. ورأيت أن استعين ببعض المراجع مثل كتاب النظرية الأدبية Theory of Literature (1949) للأستاذين رينيه ويلك René Wellek وأوستن وارن Austin Warren. وللتأكد أكثر ولدراسة أكثر حداثة راجعت كتاب نظرية الأدب المعاصر Contemporary Literary Theory (1991) للأستاذ ديفيد بشبندر David Buchbinder، ووجدت ما يلى :

١ - إن كتاب نظرية الأدب يحاول أن يجمع فى نظرية واحدة «النظرية الأدبية» Poetics and Literary Theory و«النظرية النقدية» Criticism (evaluation of literature) مع الدراسة الأكاديمية (البحث) Research.

٢ - إن تسمية كتاب نظرية الأدب نفسها يحتاج إلى إعادة نظر نناقشها فيما بعد.

٣ - إنه بالرجوع إلى كتاب نظرية الأدب المعاصر للأستاذ ديفيد بشبندر وجد أن محتوى الكتاب ليس نظرية الأدب بل المدارس النقدية : (١) مقدمة عن الشعر والنظرية (٢) النقد الجديد (٣) البنيوية (٤) التفكيك (٥) الشكلية الروسية وهكذا. ولهذا كان لابد من وقفة لمناقشة هذا الوضع.

أولاً : إن القول بنظرية الأدب (ولو بمعنى الأسس النظرية للأدب) قول يتنافى مع المنطق، فلو كان هناك نظرية واحدة لظهر لها نقيض وهذا النقيض يمثل antithesis للنظرية الأولى thesis والمنطق الهيجيلى يقول أيضاً إنهما سوف يتحدان فى مركب Synthesis.

ثانياً : إن الأدب وصف لطريقة معينة فى الحياة، والقول بنظرية واحدة للأدب يعنى أن هناك طريقة واحدة للحياة، وهذا غير معقول أيضًا.

ثالثاً : إن نظرية الأدب تقوم على مفهوم معين لله والطبيعة والإنسان، ومن واقع تجاربنا هناك العديد من تلك المفاهيم، وكمثال على ذلك، لقد حصر لفجوى Lovejoy أكثر من مائتى مفهوم للطبيعة.

رابعاً : إن الفرق بين النظرية الأدبية والنظرية النقدية كالفرق بين الميتافيزيقا والأنطولوجيا. فالنظرية الأدبية مثل الميتافيزيقا : تأمل فى أصول الحياة والوجود، ومحاولة تأسيس هذا الوجود على قيم عليا : الله مثلاً. هى البحث عن معنى الحياة، وتأسيس الوجود على أسس دينية وفلسفية أو أخلاقية روحية. وهى كذلك وصف وتفسير للحياة. أما النقد فهو يبدأ من العمل الأدبى من أجل أن نتوصل إلى بنائه وطبقات هذا البناء تبدأ من تحت لا من «فوق»، ونأخذ فيه بمنهج الاستقراء على عكس النظرية الأدبية التى تأخذ بمنهج الاستنباط. إن النظرية الأدبية جوهرها تأمل أما النظرية النقدية فجوهرها تحليل لبناء العمل الأدبى.

خامساً : إن قبول فكرة نظرية واحدة للأدب تعنى أن نقبل بنظرية واحدة عن الإنسان. فالمفكر الغربى لم يعد ينظر إلى الإنسان - كما كان ينظر إليه فلاسفة العصور

الوسطى - على أنه مخلوق يتلقى اليقين من عل، من الله ؛ بل أصبح الإنسان ذاتا تهب الحقيقة لكل شيء، فهي مقر الحقيقة واليقين. وهذا الإدراك أو الوعي بالذات ماهو إلا يقظة جوهرية للحق أو الحقيقة. لم يعد الوحي والإلهام مصدر المعرفة كما كان الوضع في العصور الوسطى، ولكن أصبح هناك التأمل والاستبصار.

ولكن بعد أن تبين كانط Kant قصور العقل النظرى اتجه إلى العقل العملى، إلى الإرادة. وقد تطورت الإرادة عند كل من فخته وشلينج وهيجل. فشلينج مثلاً يذهب إلى أنه ليس ثمة وجود آخر إلا بوصفه إرادة Seyn als Wollen. وأصبح الإنسان إرادة من أجل الإرادة Wille zum Willen.

من هنا نظر إلى أن الإنسان ليس موجوداً مثل بقية الموجودات. وإنما يتميز عنها بأن وجوده ليس واقعة مكتملة، تامة، منذ البدء، ولكنه مشروع يجب عليه أن يحققه وأن يصنعه بنفسه، مهمة فى مقدوره أن يتخلى عنها (بأن ينتحر). وأدرك فى ذات الوقت أيضاً أن الخلاف بين المثالية والواقعية خلاف قاصر. ذلك أن الواقعية تلتمس جوهر الموجودات فى الموجودات ذاتها كما هى معطاة Vorhandene وقائمة أمام الإنسان، والمثالية تلتمسه فى الفكر أو الوعى الذى يهب لكل موجود معناه.

ولكن إذا كان قد كتب على الإنسان انحصاره فى سجن تناهيه وإخفاقه الدائم، حيث لا مهرب له من دائرة جهنمية من العلاقات السادية والماسوخية - كما يقول سارتر - أو كما قال أنباذوقليدس Empedocles. ٤٥٠ ق.م بين الحب والكراهة، فإن هناك الإرادة والحرية.

لقد رأينا أن الإنسان من حيث هو «وجود - لذاته» لا يكون عند سارتر إلا بمقدار ما «يحقق ذاته». فهو فى جوهره فعل، أو عمل، أو فاعلية. «فالإنسان حر ؛ لأنه لا يكون ذاته، وإنما حضور إلى ذاته présence à soi. فالموجود الذى يكون هو ما هو لا يمكن أن يكون حراً ؛ ذلك أن الحرية هى - على وجه التدقيق - العدم الذى يكون فى صميم الإنسان، والذى يدفع الحقيقة الإنسانية إلى أن تخلق ذاتها بدلاً من أن تكون فحسب.

ولكن ماذا عن وضع العوائق المادية وأثرها فى تحقيق الإنسان لذاته ؟

لا ينبغى أن ننظر إلى الشروط المادية على أنها هى وحدها القيود المفروضة على الذات ؛ ذلك أن علاقة هذه الشروط بالذات غير متعينة ؛ ومن ثم، غامضة منذ

البداية. والمادة ليست حاجزاً يقف فى سبيل تقدم الذهن ؛ لأنها ليست تصوراً محدداً، وليست حالاً للواقع يختلف كلية عن الذهن. فقد تصبح إما عقبة وإما عوناً، وذلك يتوقف على نوع القرار الذى نتخذه عندما نواجه المادة. إن الهدف الحقيقى للحدود أو (القيود) المادية هو أن تمدنا بالمنبه لبذل المجهود، فالإرادة فقط وظيفة روحية، بل هى أيضاً مصدر قوة طبيعة الإنسان المعقدة المركبة، والإرادة تمكن النظام الذاتى من أن ينتقل إلى النظام الموضوعى، وتحول الوجود أو الفعل إلى عامل منتج خلال تشكيله للمادة. وعلى هذا، فالمادة عندما ينظر إليها بإمعان وعندما نتناولها تناولا صحيحاً فإنها تستخدم بوصفها دعامة للعمل ووسيلة للتواصل الموضوعى بين الأشخاص.

ويترتب على توحيد سارتر بين الوجود الإنسانى والحرية، مسئولية الإنسان الكاملة عن وجوده. ولكى يجسد فكرته عن الحرية والمسئولية، يأخذ بفكرة هايدجر عن «ارتماء» Geworfenheit الإنسان فى العالم وكونه مقذوفا فى «موقف» معطى من قبل. فالإنسان يجد نفسه وعالمه فى وضع يبدو كما لو كان وضعاً خارجياً. ليس من صنعه (وضع للعائلة والطبقة والأمة والجنس... الخ، يدخل فيما يطلق عليه يسبرز - اسم (المواقف الحدية النهائية) وكذلك الأمر بالنسبة إلى موضوعات محيط الإنسان وبيئته، فهى موضوعات ليست ملك يديه، لا يستطيع أن يتحكم فيها، إنها مصنوعة كالسلع أو البضائع، شكلها واستعمالها محددان من قبل ومقننان. لكن هذا «الإمكان» الأساسى لوضع الإنسان، هو نفسه شرط حريته ومسئوليته ؛ ذلك أن وضعه الممكن يصبح وضعه «هو» الخاص، بقدر ما ينغمس فيه ويلتزم به، يقبله أو يرفضه. فما من قوة على الأرض أو فى السماء، تستطيع أن تدفعه إلى التخلى عن حريته : إنه هو نفسه، وهو وحده، الذى يجب أن يقرر وأن يختار ما يكون.

ولكن يبقى الإيمان بأن الحرية الإنسانية حرية مشاركة ؛ ومن ثم، فالاستقلال الذى تحققه، ماهو إلا استقلال مشارك فى قوة أخرى.

نخلص مما سبق إلى أن هناك مفاهيم عديدة للطبيعة، وطرائق كثيرة للحياة، كما أن هناك نظريات عن الإنسان.

وإذا كان الأدب تفسيرًا للحياة فلابد من القول بوجود نظريات للأدب، لا نظرية واحدة كما يقال الآن.

لأنه إذا تعددت الأشياء التى يراد تفسيرها فلابد أن تتعدد وسائل الشىء الذى يفسرها، ونظريات الأدب - كما ينبغى أن ينظر إليها - ما هى إلا وسائل لتفسير طرائق معينة فى الحياة.

وهذا ما دعانى إلى معالجة هذه القضية بالعمل الذى أقدمه الآن.

وانطلاقا من هذا الهدف قمت بدراسة الفكر الإنسانى ومذاهبه المتعددة وأطواره المختلفة عبر تاريخه قديمًا وحديثًا، وفى أماكنه المتنوعة شرقًا وغربًا.

وقد تبين لى من هذه الدراسة أن هناك ثلاثة مذاهب أو ثلاث نظريات كبرى للأدب منبثقة من أسس ميتافيزيقية وفلسفية وفنية، وهذه النظريات أصول تفرع عنها ما نراه من مذاهب متتابعة، واتجاهات متوالية.

وكان من أثر ما توصلت إليه بعد دراسة عميقة أن خرج هذا العمل فى الصورة أو التنظيم الذى عرضته به ؛ فقد جعلته فى ستة أبواب : ثلاثة منها للجانب النظرى مصنفة على حسب النظريات الكبرى الثلاث ؛ فخصصت بابا من ثلاثة فصول لكل نظرية وأسسها الميتافيزيقية والفلسفية والفنية.

ورتبت النظريات وأبوابها ترتيبا تاريخيا :

فالباب الأول للمذهب الطبيعى (الواقعية) فى الأدب، وأسسه الميتافيزيقية والفلسفية والفنية.

والباب الثانى للمذهب المثالى (الرومانسية) فى الأدب، وأسسه الميتافيزيقية والفلسفية والفنية.

والباب الثالث لمذهب الواقعية الروحية فى الأدب وأسسه الميتافيزيقية والفلسفية والفنية.

على نحو ما هو مبين فى فهرس المحتويات.

وأردفت هذه الأبواب الثلاثة بثلاثة أبواب أخرى للجانب التطبيقى، وتبدأ من الباب الرابع. وقد درست فيها أعمالا لبعض أعلام الأدب المصرى المعاصر، مصنفة على حسب ما بدا لى من اتجاهاتها المذهبية فى ضوء النظريات الأدبية الكبرى الثلاث،

فخرجت أبواب الجانب التطبيقى - من حيث الموضوع والترتيب - مماثلة لأبواب الجانب النظرى.

فالباب الرابع (الأول فى الجانب التطبيقى) للطبيعية (الواقعية) فى الأدب المصرى المعاصر. وقد درست فيه أعمالا تنتمى لهذا المذهب لكل من : نجيب محفوظ، وصلاح عبد الصبور.

والباب الخامس (الثانى فى الجانب التطبيقى) للمثالية (الرومانسية) فى الأدب المصرى المعاصر. وقد درست فيه أعمالا تنتمى لهذا المذهب لكل من : يوسف إدريس، ويحيى حقى.

والباب السادس (الثالث فى الجانب التطبيقى) للواقعية الروحية فى الأدب المصرى المعاصر. وقد درست فيه أعمالا تنتمى لهذا المذهب لكل من : نجيب محفوظ، وبهيج إسماعيل، ومحمد عنانى.

وإنى لأقدم هذا العمل، راجيا أن أكون قد وفقت فيما قصدت إليه، آملاً أن أكون قد أضفت لبنة متواضعة فى بناء شامخ هائل هو صرح الفكر الأدبى.

فإن لقى العمل قبولا فهو فضل من الله وتوفيقه.

وإن كانت الأخرى فحسبى أنى تحريت طاقتى، واجتهدت ما وسعنى.

الباب الأول

المذهب الطبيعى (الواقعية) فى الأدب

«سنونٌ تعادُ ودَهرٌ يُعيدُ لَعَمرُكَ ما فى اللّيالى جَديدُ»

أحمد شوقى

الفصل الأول

الأسس الميتافيزيقية للمذهب الطبيعي في الأدب

توصل كانط Kant إلى أن هناك أبعادا أساسية متأصلة في الإنسان ولا يمكن التوصل إلى معرفة بدونها : الزمان والمكان ومبدأ العلة. فلا شيء يحدث خارج حدود الزمان والمكان ؛ ولا شيء يحدث من لا شيء أو لا شيء يحدث بالصدفة، وإنما هناك دائمًا سبب لكل ما يحدث في العالم.

من هذا المنطلق نظر الإنسان إلى الكون، وظهرت نظريات صاغها لنا الفلاسفة اليونانيون وفلاسفة الإسكندرية، ولكن يبدو أن الاعتدال ليست فضيلة يونانية سواء في نظرياتهم أو ممارساتهم ؛ فبينما يقول هيراقليطس Heraclitus إن التغير هو سمة الوجود ؛ يرد عليه بارمنيدس Parmenides بأن لا شيء يتغير.

أما أنباذوقليدس، فقد أعطاها أبعادا أعمق حينما صور العالم وجودا وفناءً من خلال تناوب مبدأي المحبة والكراهية Philia & Neikos في تأثيرهما على الوجود ؛ فإنهما فيما يقول «كما كانا موجودين من قبل فإنهما سوف يوجدان ولن يخلو منهما الزمان الأبدي». فالعالم والأشياء والكائنات بما فيهما البشر تتكون عند أنباذوقليدس من العناصر الأربعة إذا ما تآلفت وساد بينها المحبة، وهي تفنى إذا تنافرت العناصر وساد بينها الكراهية. وعلى ذلك فإن للعالم الطبيعي دورات متعددة من الوجود والفناء يعبر عنها قوله «إن اتحاد جميع الأشياء يؤدي إلى ظهور جنس الأشياء الفانية وفساده، وإلى اختفاء جنس آخر كلما انفصلت العناصر وانقسمت الأشياء. وهذه لا تتوقف أبدا عن التبادل المستمر... إنها تظل دائمًا دائرة مع دوران الوجود» «إنها لو كانت فاسدة على الدوام ما كانت موجودة الآن»[1].

لا ينبغى أن ننظر إلى رأى Empedocles على أنه رأى ساذج، فها نحن أولاء نرى د/ أحمد زويل فى القرن الحادى والعشرين يقول الشىء نفسه فى مذكراته:

«ومن عجائب الذرات أن بعضها يجذب بعضا وتقع تلك الذرات عندئذ فى حب عميق «بئر الحب» بينما تصد بعض الذرات بعضا، وتنفر كل واحدة من الأخرى، وتظل تلك الذرات متنافرة أبدا، ويبدو أن الذرات مثل البشر، تكون منضبطة فى علاقتها أو تفاعلاتها بقوتين متعارضتين : التجاذب والتنافر، أو الحب والكراهية، والكثير منا نحن البشر، والذرات أيضًا، يسلك كلا المسلكين معا، أو يفعل الشيئين فى وقت واحد، وهى التجاذب والتنافر أو الحب والكراهية وذلك فى أثناء إقامة علاقات أو روابط جديدة، وفسخ أو تحطيم الروابط أو العلاقات القديمة، وخلال هذا العمل فإن القائمين به (المواد الداخلة فى التفاعل) يتسلقون جبلا من الطاقة، وكما يقول دوج سميث أحد كتاب مجلة العلوم والهندسة فى جامعة كالتك فإن حاجز التفاعل هو بمثابة جبل يفصل بين واديين عميقين، تقبع المواد الداخلة فى التفاعل فى أحد الواديين والذى يمثل الطاقة فى حدها الأدنى، بينما تقع نواتج التفاعل فى الوادى الآخر. ولابد أن يكون لدى المواد المتفاعلة المزيد من الطاقة لكى تتمكن من صعود ذلك الجبل لتصل إلى الوادى الآخر. وهذه الصورة هى بالمناظر الطبيعية أشبه»[٢].

لقد وصف بارمنيدس الوجود قائلاً :

«إن الوجود موجود.. لا يكون ولا يفسد، لأنه كل، ووحيد التركيب... لا يتحرك ولا نهاية له. وأنه لم يكن ولن يكون، لأنه كلٌّ مجتمع واحد، متصل... هو كامل من جميع الجهات، مثل كتلة الكرة المستديرة المتساوية الأبعاد من المركز ؛ لأنها ليست أكبر أو أصغر فى هذا الاتجاه أو ذاك، ولا يعوقها شىء عن بلوغ النقط المتساوية من المركز، وليس الوجود أكثر أو أقل وجودًا فى مكان آخر، بل هو كل لا انفصال فيه»[٣].

إن مذهب بارمنيدس هذا عن الوجود إنما يتعارض تمامًا مع آراء هيراقليطس حول العالم وطبيعته المادية المتناقضة كثيرة التحول. كما أنه يعارض بوضوح المذهب الهيراقليطى القائل بتولد الأشياء عن المادة وصيرورتها وانفصالها واجتماعها بالتناوب. إن كل ما زعم هيراقليطس أنه يقتبسه من التجربة الحسية المباشرة الكاشفة عن حركة الأشياء الدائمة وصيرورتها وتغيرها وتناقضها... إلخ ينفيه بارمنيدس باسم التفكير العقلى الواضح والمنطقى.

والحقيقة الأولى هى «أن الوجود موجود، ولا يمكن ألا يكون موجودًا». أما اللاوجود «فلا يدرك إذ أنه مستحيل لا يتحقق أبدًا، ولا يعبر عنه بالقول ؛ فلم يبق غير طريق واحد هو أن نضع الوجود، وأن نقول إنه موجود». والفكر قائم على الوجود، ولولا الوجود لما وجد الفكر ؛ لأن شيئًا لا يوجد ولن يوجد ما خلا الوجود». ولما كان الوجود موجودا، فهو قديم بالضرورة؛ إذ يمتنع أن يحدث من اللاوجود، فليس الوجود ماضيا ولا مستقبلا، ولكنه فى حاضر لا يزول. وعلى ذلك «يمتنع الكون، ولا يتصور الفساد» وينتفى التغير. والوجود والواحد متكافئان، فيلزم أن الوجود واحد فقط متجانس «مملوء كله وجودا». ويلزم أنه ثابت ساكن فى حدوده «مقيم كله فى نفسه» ؛ إذ ليس خارج الوجود ما منه يتحرك، وما إليه يسير. وهو كامل متناه أى معين «لا ينقصه شىء» إذ ليس خارج الوجود وجود يكتسب(٤).

ويسأل : كيف يمكن للشىء أن يكون ولا يكون فى آن واحد ؟

كيف يمكن للشىء أن يغير صفاته ويصبح شيئًا آخر ؟ إذا كان الجواب بالإيجاب فكأنك تقول إن الشىء يكون ولا يكون فى آن واحد، وإن شيئا ما قد أوجد من العدم وإن شيئا آخر أصبح عدما. بمعنى آخر، إذا كان الوجود فى حالة صيرورة Becoming، معنى ذلك أنه نتج إما عن اللاوجود وإما عن الوجود Being. إذا قلنا إنه نتج من العدم فهذا غير معقول ؛ وإذا كان الوجود نتج عن الوجود فمعنى ذلك أنه هو ذات نفسه ومساو له(٥).

من الواضح الآن أن الوجود لابد أن يكون مصدره موجودا بنفسه وهو كان وما زال وسيستمر. وبالتالى لابد أن يكون هناك وجود أزلى واحد، غير متغير وهو مستمر وغير منقسم. بالإضافة إلى ذلك أنه غير متحرك حيث لا يوجد فراغ أو لا وجود ليتحرك فيه. كما أن الوجود والفكر هما وجهان لعملة واحدة ؛ لأن الشىء الذى ليست له فكرة غير موجود واللاوجود لا يمكن أن يكون فكرًا فكل فكرة لها وجود يقابلها.

«الشىء الذى يمكن التفكير فيه والذى من أجله وجد الفكر هو نفس الشىء : أى أن الشىء والفكرة واحدة حيث إننا لا نجد أى فكرة ولا يقابلها فى الوجود شىء».

وجوهر هذا الرأى أنه : عندما نفكر، فإننا نفكر فى شىء ما ؛ وعندما نستعمل اسما، فإن هذا الاسم يخص شيئا ما. لذا فإن كلا من اللغة والفكر يحتاج شيئًا ما قائما بذاته. وحيث إننا يمكننا أن نفكر فى شىء أو أن نتكلم عنه فى أى وقت ؛ لذا فإن

الشىء الذى يمكن أن نفكر فيه أو نتكلم عنه موجود طول الوقت. وبالتالى فليس هناك تغير، حيث إن التغير يعنى إيجاد الشىء أو فناءه.

فى قصيدته عن الطبيعة On Nature يرى بارمنيدس أن الحواس خادعة. ويقول إن الأشياء واحدة فى العقل كثيرة فى الحس[٦]؛ وفى معرض حديثه عن الزمن يرى أنه لا يوجد ماض أو مستقبل، هناك حاضر فقط. ولو عبرنا عن معنى التاريخ، فى ضوء ما قاله لقلنا : إنه إنما يوجد فى داخله بطريقة جزئية على الأقل فى أثناء مضيه فى طريقه. وكان بارمنيدس قد وصف الوجود بأنه «كرة» ؛ وذلك لأن الكرة لا بداية لها ولا نهاية، وهى التعبير المادى عن الدائرة التى هى أكمل الأشكال الهندسية عند اليونان. وقد عبر عن التكرار الدورى للوجود فى قوله «الطريق إلى أعلى والطريق إلى أسفل واحد ونفس الطريق». «وفى قوله أيضًا .. البدء والنهاية فى محيط الدائرة واحد».

والجدير بالذكر، أن هـ. ج ويلز قد نقل فى رأس مقدمته لكتابه تاريخ العالم فقرة من راتزل حيث قال : «إن فلسفته لتاريخ الجنس البشرى جديرة بذلك الاسم، وينبغى أن تكون مشحونة بالاقتناع التام بأن الوجود كله واحد، تكون فكرة مفردة يدعمها من البداية إلى النهاية قانون واحد لا يتغير»[٧].

إن الارتباط بين نظرة الفلاسفة إلى التاريخ وبين تفسيرهم للطبيعة جعل معظمهم يميلون إلى الإيمان بفكرة الأدوار التاريخية - الحضارية ؛ فالتاريخ الإنسانى يدور مع الدورات الطبيعية ميلادا وفناءً، ازدهارًا واضمحلالاً. وهذه الرؤية الدورية للتاريخ ليست مقصورة على اليونانيين بل كانت ذات جذور عميقة فى الفكر الشرقى القديم وخاصة لدى الهنود القدماء؛ إذ نطالع فى سفر المهابهاراتا الأساس النظرى الذى استندت عليه هذه الرؤية حيث يقول كاتبوه «إن مجرى الزمن الذى لا يقاوم يؤثر على الفانين. وكل الأشياء الأرضية لدى نضوجها بمرور الزمن تقاسى الفناء». «إن ولادة وفناء المخلوقات قد نظما لكى يحدثا وفقا لطبيعتها»[٨].

وفى محاورة «طيماوس» يقدم أفلاطون صورة أخرى من صور اعتقاده فى النظرية الدورية. حيث يروى على لسان كريتياس أن اليونانيين لا يعرفون، حسب ما قاله الكاهن المصرى القديم لصولون، إلا أحدث صورة من الصور التى مرت على البشرية من تكون الحياة ونموها ثم انحطاطها !. لقد روى كريتياس قصة التكوين الأول للعالم وهى صورة تكررت كثيرًا فى مصر القديمة كما فى العالم اليونانى منذ فجر تاريخه القديم ؛

فالتكوين يليه فى نهاية الدورة الفناء، وتتكرر الدورة حيث يبقى البعض على قيد الحياة ويبدءون من جديد فى تنظيم حياتهم وكأنهم كالأطفال الصغار الذين لا يعرفون شيئًا عن أى تاريخ قديم(٩). ثم إن بارمنيدس، وقد نظر إلى التاريخ فاعتبره مكونا من تغيرات عابرة تستقر فى «الحقيقة الواحدة»، يقول : «إنه كله شىء واحد عندى متى بدأت؛ وذلك لأننى سأعود إلى هناك مرة ثانية». وذهب أنباذوقليدس وقد رمز إلى المبدأين الفعالين فى صلب الحقيقة برمزى الحب والشحناء إلى : «أنهما يسودان كل بدوره عندما تلف الدائرة».

إن النظرية الدورية فى تفسير التاريخ الإنسانى تبلغ ذروتها فى الفلسفة الرواقية عند الامبراطور ماركوس أوريليوس (١٢١ - ١٨٠ م) الذى كان آخر فلاسفتها الكبار. فقد كتب أوريليوس كتابه الشهير التأملات Meditations متضمنا فى معظم فصوله تلك الرؤية الرواقية للعالم على أنه فى مجموعه متضمن فى عملية «دور». وقد امتاز عن سابقيه بأن طبق هذه الرؤية على التاريخ الإنسانى.

لقد أكد أوريليوس بداية على أن «خط سير الطبيعية ظل واحدا لا يتغير منذ الأزل وأن كل شىء يظهر فى دائرة، والتاريخ هو هو لا يتغير على الدوام من حيث طبيعة محتوياته.... فمن شهد العصر الحاضر فقد رأى كل شىء كان دائمًا أو سيكون إلى الأبد ؛ ذلك أن الأشياء مضت على الدوام فى سبيلها وستمضى دائمًا على طريقتها المتسقة المتماثلة. وعموما فإنك لو قلبت الفكر فيما يجرى حولك وجدت أن جميع أحداث العصر الحالى هى نفسها التى تمتلئ بها تواريخ كل عصر فلا جديد هناك» ؛ إذ «يمكنك أن تشهد أن الناس فى كل عصر يتزاوجون وينجبون الأطفال، يمرضون، يحتضرون، يتقاتلون، يحتفلون بالأعياد، يتاجرون، يزرعون الأرض، يتمنون الموت لبعضهم البعض، يتمردون على حاضرهم، يحبون.... لقد فعلوا ذلك فى عهد فسباسيان وتحركت بهم الحياة إلى عصر تراجان. وتكررت نفس الأشياء وبنفس الطريقة ستمضى الحياة فى أى عصر آخر» (المرجع السابق ص ٩٩).

ولذلك فإن ماركوس يخاطب نفسه قائلاً «استعرض ببصيرتك بلاط هادريان بأكمله أو بلاط أنطونيوس أو فيليب المقدونى... ستجد أنها جميعا تماثل ما لديك من دراما وإن اختلف الممثلون فى كل دراما»، فكأن طول الحياة إذن مسألة غير ذات وزن بالنسبة لأى إنسان ؛ لأنه سواء لديه «أشهد هذا المشهد مدة مائة سنة أو مائة ألف سنة

فإن نهاية كل شيء واحدة بلا تغير»، «فالتاريخ كالنهر تتدافع أحداثه كتيار»، «فكل شيء يحدث متكرر ومعروف كوردة الربيع، وكفاكهة الصيف»، «وكل قطع البخور فى نفس الهيكل، واحدة تسقط قبل الأخرى وأخرى تسقط بعد الأخرى... ولكنهم يفعلون نفس الشيء».

وفى ضوء ما سبق يمكن أن نلخص النظرية الرواقية فى تفسيرها الدورى للتاريخ فى ثلاثة مبادئ رئيسية[١٠] ؛ **أولها** : أن التاريخ الإنسانى إنما هو جزء لا يتجزأ من مجمل النظام الطبيعى، وكلاهما يسير على نحو دورى متكرر فى دورات متعاقبة من الولادة والنمو والفناء. وأن حياة أى إنسان فرد مهما طالت أو قصرت إنما هى نموذج يتكرر لحياة البشر أجمعين فى أى عصر وأى مكان !

ثانيها : أن هذا التاريخ الإنسانى بدوراته المتعاقبة إنما يجرى وفقًا لقانون إلهى أو عقل إلهى Logos ينظمه ويتحكم فيه. وهذا اللوجوس الإلهى هو الضامن لتحقيق العدالة النهائية فى التاريخ سواء فى تاريخ العالم أو فى تاريخ الحضارات. وخيرية التاريخ لا تبدو بالنسبة للأفراد إلا حينما تتوافق أفعالهم مع هذه الإرادة الإلهية العاقلة التى تتمثل فيها ولديها الغايات النهائية للتاريخ.

وثالثها : أن الأساس الجوهرى لسعادة الإنسان الفرد - فى ظل هذه العقلانية الإلهية الماثلة فى التاريخ والتى تمثل رمز الضرورة فيه - يكمن فى احترام الذات والتحلى بالفضائل. فرغم أهمية الفرد فى التاريخ إلا أن أهميته لا تبدو إلا فى أدائه لواجباته الاجتماعية حسب ما هو مكلف به من نشاط خلق لأدائه. فكل المواطنين زملاء فى دولة واحدة. ومن ثم فإن أول واجبات المواطن الفرد وأهمها جميعا هو خدمة المجتمع والمشاركة فى تحمل أعبائه وتهذيبه. وفى أدائه لهذه الواجبات متحليًا بالفضيلة تكمن سعادته وشعوره بالرضا التام عن وجوده الفردى الذى نجح فى الانسجام مع الغايات النهائية للعالم.

ولعل سائلا يسأل الآن عن دور الفرد فى التاريخ فى ظل هذا الإيمان الصارم لأوريليوس بهذه الحتمية التاريخية ؟!

الحقيقة أن الفاعلية الفردية فى التاريخ لا يكاد يكون لها أى دور حقيقى فى التاريخ اللهم إلا إذا توافق هذا الدور مع ما ترسمه العناية الإلهية للفرد من دور محدد؛ إذ ينصحنا أوريليوس بأن «لا نفعل أى فعل بدون غاية. وهذه الغاية ينبغى أن تتوافق مع

المبادئ الكاملة للحياة». وهو يضرب المثل بنفسه حيث يقول «إنه قد توافق مع كل شيء، وأن كل شيء قد انسجم معه ؛ فلا شيء في العالم بالنسبة له يأتي مبكرًا أو متأخرًا عن موعده. فكل شيء يلائمه طالما تأتي به الطبيعة في موعده»[11] .

على أن هذه المناقشة تفترض أن لدينا مقياسًا لما هو وجود وحقيقة. والواقع أن لنا في «معنى التجربة» هذا المقياس : في هذا المعنى شيئان مرتبطان ارتباطًا وثيقًا، هما الكثرة والعلاقة المنسجمة بين وحداتها. فالتجربة الكاملة تفترض محتوى واسعًا جدًا مرتبطًا أوثق ارتباط بحيث يؤلف كلا حقًا، وهذا مقياس الحقيقة. وهو أيضًا مقياس القيمة في العمل : ذلك بأن كل ميل من ميولنا لا يجد رضاءه فهو معنى غير تام. وكل ألم فهو تعبير عن عدم انسجام وهو حافز لرفع هذا العدم. فالنقص والقلق وعدم الانسجام، ذلك نصيب الموجود المحدود، في حين أن مثلنا الأعلى العملي يقضي بإرضاء كل ناحية من طبيعتنا بانسجام مع سائر النواحي. ولكننا عاجزون عن تصور ما يرضي المقياس تمام الرضا، وفينا تعارض مستمر بين الكثرة والانسجام. والسبب في عدم الانسجام الحد، ولا يرفع الحد إلا بمحتوى أوسع يمحو تبعيتنا للعلاقات الخارجية التي هي سبب الاضطراب الباطن. كأن الموجود اللامتناهي دون غيره منسجم تمام الإنسجام وثابت لا يتغير لأنه كامل ؛ في ظل الرؤية يكون الوضع هو ليس «أن تصبح بل أن تعمل» وأن تقوم حين تعمل بصنع نفسك، وما يعتمد جزئيا على عقلنا، أي على استخدامنا المعقول لحريتنا. وأشار إلى أن من المستحيل أن نشهد في الحقائق البشرية قانون التقدم الذي يقال إنه موجود فيها. فنحن لا نعرف نقطة الابتداء، ولا نحن قادرون أن نحدد علميا الغاية التي تمضي إليها البشرية. وتنطوي نظرية التقدم الحتمي على أن المؤسسات بمعنى النظم Institutions أشدة قوة من الأفراد، وأن الفرد بدلا من أن يكون عاملا ناشطا ودائم الوجود، فإنه مجرد نتاج.

ولكن إذا كان هناك تقدم، في ظل هذه الرؤية، فهو يأتي من العلم. وهذا ما يؤمن به الأستاذ نجيب محفوظ. فالتقدم مرهون بما يقدمه العلماء والمفكرون من نظريات دافعة إلى التقدم من ناحية، ومحررة الإنسان من الجهالة والخرافة من ناحية أخرى. الالتحام بين العلم والعمل «فلا خير في نظر بلا عمل أو في عمل بلا نظر». كما قال بروتاجوراس. وكأنه بهذا ينطوي ضمنا على أن كل ما في الأرض من تقدم إنما يرجع إلى البيئة، وبالتخصيص البيئة الاجتماعية. ومن الواضح أنه لابد من مصدر ما

للتغيرات التقدمية، وهو أمر قد نضطر فى النهاية إلى الاعتراف به، فإن غالبية كبيرة من الناس لابد أن تظل فى المرتبة الوسطى، فلا هى بالبلهاء جدًا ولا هى بالمقتدرة جدًا، ولا هى بالمتصفة جدًا بالفضيلة ولا المدنسة جدًا بالرذيلة، ولكنها تعيش فى منزلة وسطى، بين بين، يظللها السلام والاحتشام، ممن يتبنون بغير كثير صعوبة ما يسرى فى زمانهم من آراء دارجة، فهم لا يسألون عن شىء، ولا يحدثون أية فضيحة، ولا يثيرون حولهم أى عجب، وكل ما يعملونه أن يستمسكوا بنفس المستوى الذى عليه جيلهم، ويماشوا بغير أدنى جلبة معيار الأخلاق والمعرفة الدارج فى زمانهم وبلدهم الذى يعيشون فيه.

فى إطار المذهب الطبيعى فإنه ينبغى أن يكون هدف هذه الحياة هو الوصول إلى إشباع منسجم للغرائز الممنوحة لنا. الجسدية منها والروحية. ومذهب الاعتدال ضرورى وجوهرى لبلوغ هذا الانسجام. وإن العمل أو الحرفة الوحيدة الجديرة بالاهتمام هى مسعى المرء أن يكون حكيما، وأن يحقق الشخصية الخلقية والسلوك الاجتماعى المتضمن فى قانون المجتمع الذى نعيش فيه.

ومن الجدير بالذكر أن أعمال المؤرخين المحترمين الذين اعتمد عليهم ويلز لم تمنح «الرجل العادى» إلا أقل التفات. على أن ويلز فى بضع فقرات يكشف عن بعض التنبه إلى مسألة معنى التاريخ وكيف كانت ولا تزال بالنسبة للرجل العادى. «فالرجل العادى ظل حتى بعد اختراع الكتابة يواصل زراعة رقعته من الأرض، وحب زوجته وأطفاله. وضرب كلبه ورعاية حيواناته، والتذمر فى أوقات الشدة، والخوف من سحر الكهنة ومن قوة الآلهة، غير راغب فى شىء أكثر من أن تتركه وشأنه القوى التى تعلوه، هكذا كان الإنسان فى عام ١٠٠٠٠ قبل الميلاد، وهكذا كان دون أن يداخله تغير فى طبيعته ولا نظرته إلى الدنيا فى عهد الاسكندر الأكبر، وهكذا يظل اليوم فى معظم أجزاء العالم»، «فالحياة الحقيقية للإنسان العادى هى حياته اليومية، دائرته الصغيرة من العواطف والمخاوف والجوعات والشهوات والاندفاعات الهائلة. فهو لا يحول عقله إلى التأثير فى الشئون السياسية والتجاوب معها إلا متى وجه نظره إلى تلك الشئون، بوصفها شيئًا يؤثر تأثيرًا حيويًا فى هذه الدائرة الشخصية». وقد ظلت الشعوب المستقرة تعيش طوال معظم أحقاب التاريخ عيش «مجتمعات الطاعة». ولم يحرر معظم الناس أنفسهم بعد مما فيهم من رغبة فى أن «يقودهم حكامهم ويظللوهم بحمايتهم». ومع هذا، فإن

«الأناس العاديين لا يستطيعون التهرب من المشاركة فى السياسة العالمية والاستمتاع فى الوقت نفسه بحريتهم الخاصة» ؛ بيد أنهم لم يتعلموا هذه الحقيقة إلا بعد انقضاء عدد لا حصر له من الأجيال والأحقاب» (التاريخ وكيف يفسرونه، جـ ٢، ص ص ١٣٧-١٣٨)..

ولعل المعبر عن هذا الاتجاه فى العصر الحديث هو الطبيب الشهير ايلى ميشنيكوف (١٨٤٥ - ١٩١٦) فاقترح فى كتابه «طبيعة الإنسان The Nature of Man» (١٩٠٣)، الطريقة التى ينبغى للناس النظر بها إلى التاريخ. وهو عالم روسى زاول التدريس فى الجامعات الألمانية والروسية، وعين فى ١٨٨٨ أستاذا بمعهد باستور بباريس. وهو يرى أن البشرية «ينبغى إقناعها بأن العلم قوى كل القوة» والعنوان الإضافى لكتابه يدل على مذهبه فى الحياة وهو : «دراسات فى الفلسفة التفاؤلية» فهو يقول، إن الإنسان يرغب فى السعادة، ولكن «ما تلك السعادة» ؟ «أهى الشعور بالرفاهية الذى يمارسه الفرد نفسه، أم هى حكم الآخرين على إحساساته ؟» إن آراء كل من الفرد نفسه والآخرين قد تكون كاذبة زائفة. على أن متشنيكوف لم يعطنا فى أى جزء من كتابه بيانا يوضح معنى السعادة فى رأيه، وإن لم يترك إلا أقل الشك حول فكرته العامة عنها. ذلك أنه حين ذهب إلى أن العلم قد أظهر أن الإنسان لا ينتمى إلى أصل خارق - قد تبنى رأى «المذهب الطبيعى» القائل بأنه من الناحية البدنية (الفيزيائية) والنفسية ثمرة لعمليات الطبيعة. فالإنسان ليس فى نظره من خلق الكائن الإلهى، ولكنه «إجهاض» لقرد كبير وهب ذكاء عميقا وأوتى المقدرة على عظيم التقدم». وكان متشنيكوف على بينة أليمة بما ركبت عليه المتعضيات : (الكائنات العضوية) من البعد عن الكمال وفقدان الانسجام، سواء منها، ما هو إنسانى وما هو دون الإنسانى. فأقبل يصف بالتفصيل كثيرًا مما يوجد فى الإنسان من تلك العيوب. وأعظم ما فى الإنسان من خلة التنافر وفقدان الانسجام هو «حبه للحياة وخوفه من الموت». «ولا يخفى أن هاتين الخلتين الغريزيتين من حب الحياة ومخافة الموت ؛ والثانية ليست إلا مظهرا للأولى - لهما من الأهمية فى دراسة الطبيعة البشرية ما ليس فى الإمكان المبالغة فى تقديره». ولكى يحصل الناس على السعادة فى وجه هذا التنافر الجوهرى، فى الماضى وإلى حد كبير فى الحاضر بين ظهرانى الأقوام الأقل استنارة، لجأوا إلى الدين والفلسفة.

على أن متشنيكوف لم يوف مسألة المحتويات التفصيلية للحياة المرضية حقها من التأمل، بل الحق أنه لم يثر تلك المسألة بشكل قاطع. غير أن فى الإمكان استنتاج شىء

من بعض تعقيباته العارضة البعيدة نوعًا ما. فلابد من التخفيف مما أسماه بطريقة مبهمة باسم «الترف»، وبذلك تخفف الشرور التى تصاحب ذلك الترف. «وسيكمن التقدم وراء تيسير كثير من جوانب حياة الأقوام المتحضرين». وطبقا لهذا الاتجاه، وجه متشنيكوف سهام النقد إلى هربرت سبنسر الذى كان رأيه القائل بأن التطور والتاريخ ينطويان على التمايز المتزايد، يتمثل فى تكاثر مختلف أنواع الأشياء التى تؤكل وتشرب. وكأنما غلب على متشنيكوف افتراض اعتقادى جازم بأن مثل هذا التمايز لا يؤدى إلا إلى نهاية وبيلة، لذلك يبدو كأنما يعنى أننا لا نحصل على متعة الفم والمعدة، إن كنا نحصل على أى نوع من المتعة، إلا من الأطعمة اللازمة للتغذية الصحيحة. ولكن التاريخ يتضمن أيضًا زيادة فى غنى القيم من جميع الأنواع مع وجود ذلك التمايز. ومن العسير علينا أن نتبين أن متشنيكوف من وجهة نظر «المذهب الطبيعى» الذى كان يأخذ به نفسه - استطاع أن يدرك تلك القيم، أكثر مما أدرك الأطعمة التى رفضها على ما ترى. فإنه لم يعط الذكاء العميق إلا التفاتا غير كاف على الإطلاق، وكذلك فعل إزاء القدرة على «التقدم الكبير» الذى سلم بوجوده فى الإنسان. على أنه أوضح تمامًا أنه يرى أن معنى التاريخ لابد أن يتمثل فى صورة حياة منسجمة لكل إنسان، مع قبول الموت بغير خوف نهاية طبيعية لها.

وقد أقام متشنيكوف «فلسفته التفاؤلية» على العلم. فبدأ بالاعتراف بأن رجال العلم ألمت بهم إخفاقات كثيرة فى الماضى، مثلما يلم بهم الإخفاق فى الوقت الحاضر. «فإن لم يزد جهد العلم عن القضاء على الإيمان وعلى تعليم الناس أن العالم الحى بأسره يتحرك نحو المعرفة بحتمية الشيخوخة والموت، يصبح من الضرورى لنا أن نسأل : ألا ينبغى أن يوقف هذا المسير المحفوف بالمخاطر الذى به العلم ؟». ومع ذلك، فإن العلم وإن دمر الإيمان الدينى ، فإنه وحده هو الذى يستطيع أن يومئ إلى التغلب على التنافر الجوهرى القائم فى الحياة البشرية. والحل العلمى للمشكل هو المبحث السائد الذى يدور حوله الكتاب. ومن ثم دفع به بسط ذلك الحل إلى الخوض فى تأمل تفصيلى حول الخوف من الموت. فالشيخوخة على ما خبرها الناس فى الماضى ، وما يعلمه عنها أهل هذا الزمان، صفتها الجوهرية هى «السقم». وصرح متشنيكوف بأن من الحقائق «المطلقة الصحة»، والتى «يثبتها عدد من الحقائق»، قول روسو بأن «الحياة تغدو أعز علينا حين تكون مسراتها فى انصرام. فالشيخ يتعلق بها بقوة أكثر من الشاب» وقد

يحدث نتيجة لظروف شاذة أن يطرق الموت - وهو «الإبادة المطلقة للشعور - الإنسان، قبل أن يتم تطوره الفسيولوجى وحين تكون غريزة الحياة لا تزال قوية» والعلم هو الذى سيتولى فى النهاية تخليص الإنسان من هذه الظروف الشاذة - فمتى تم إشباع «غريزة الحياة» إشباعا وافيا، ظهرت «غريزة الموت». إذ يتقبل الناس الموت بوصفه «النهاية الطبيعية» للحياة - إذا كان الإنسان عاش قبل بلوغه تلك الغاية حياة طبيعية «أى حياة تمتلئ كل جنباتها بالإحساس الذى يأتى عن طريق إنجاز الوظيفة» وهكذا تصبح الطريقة التى نلتزم أن ننظر بها إلى التاريخ واضحة.

ولكن يبدو أن الشيخوخة لا تصيب الإنسان فقط فهى تصيب النظريات أيضًا، ففى نهاية دورة الرؤية الطبيعية للوجود يظهر طور سكونى سلبى فى مواجهة الواقع، وينظر الإنسان للخلف والسلف، فكأن نظرة الإنسان إلى التاريخ إنما تلتفت إلى الخلف ولا تشخص بالبصر نحو الأمام. ولكن علاقتنا بالماضى عن طريق النصوص، وتلك ناقصة ولا تعطى صورة واضحة للحقيقة. ويعيش الإنسان فى هذا الموقف السكونى السلفى على ما يجده، معارضًا لأى جهد مقرون بالقلق ويسعى لتغيره، أى أنه يعارض بذل أى جهد للتقدم فى التاريخ وبالمثل ليس من الممكن، استنتاج ما إذا كان هناك تقدم أو ليس هناك تقدم. تلك رؤية مدارها موقف سكونى سلبى تام بالنسبة للتاريخ. فالسلبية والهدوء والرخاوة واللاعمل والتبلد هى الصفات التى يتصف بها ما فى العالم المستمتع بالسلام. فكل شخص أو شىء هو ما هو حاله. وما لسنا عليه لا يمكننا أن نكون عليه. وما نحن عليه لا يمكننا إلا أن نكونه. وما لا نعمله لا نستطيع فعله. وما نفعله لا يسعنا إلا أن نفعله. ومع أن هناك تقلبا أبديا لا ينقضى، فإن العملية لا تقوم على التلقائية الحرة، وإنما هى محددة مقدرة. وإليكم النصيحة العملية عن الاتجاه الذى ينبغى اتخاذه فى التاريخ وحيال التاريخ، معبرا عنها على الوجه التالى : «دع كل شىء يجرى فى عنانه، يكن سلام ».

ولأن القانون واحد فى عالم الطبيعة كما هو فى عالم القيم فإن لكل فعل رد فعل مساويًا له فى المقدار ومضادًا له فى الاتجاه، ومن هنا تنشأ الحاجة لرؤية جديدة يجدد بها الإنسان موقفه من الوجود ؛ لذا يظهر المذهب الميتافيزيقى القائل بالصيرورة فى الميتافيزيقا، والقائل بالصورة أو الفكرة فى الفلسفة والقائل بالمثالية فى الأدب. وهذا ما سوف نناقشه فى الباب الثانى من هذا الكتاب.

الفصل الثانى

الأسس الفلسفية للمذهب الطبيعى فى الأدب

فى إطار هذه الرؤية يجد الإنسان نفسه محددا بحدود الطبيعة. ويشمل هذا جسده والعالم الخارجى أيضًا. فغرائزه الحيوانية تحدد شعوره وموقعه من الحياة. وتحقق الحياة دورتها من خلال إشباع الغرائز الحيوانية وخضوع الإنسان للعالم الخارجى والذى منه يستمد غذاءه. فالإنسان يرى فى حالات جوعه ورغباته الجنسية، حالات الشيخوخة، والموت نفسه خاضع لقوى الطبيعة الجهنمية. هو نفسه جزء من الطبيعة.

ويتصل بعامل إشباع الطبيعة الحيوانية للإنسان عامل آخر يعتمد أيضًا على البيئة المحيطة بالإنسان : الرغبة فى التميز والتبجيل. وكل تلك النوازع تعتمد على مبدأ أساسى هو : خضوع الإرادة للغريزة وعلاقتها بالعالم الخارجى. وبالتالى فإن الفكر والفعل فى خدمة الطبيعة الحيوانية ومهمة الفكر والفعل إشباع تلك الغريزة.

وتشارك جميع الشعوب فى هذا الاتجاه، ولهذا المذهب تاريخ مستمر عند شعوب العالم والذى قد يصطدم كثيرًا بالدين ورجال الدين. وشعار هذا الاتجاه تحرير الجسد. لذا فالصدام مع الدين أمر متوقع، فالتأكيد على تحرير الجسد لابد أن يتعارض مع الدين وازدرائه للجسد ولكن ما إن ينتصر هذا الاتجاه حتى يقوم اتباعه بعمل التنظير المطلوب ويصبح هذا الاتجاه فلسفة. وتكون الطبيعة هى الحقيقة الوحيدة، ولا يوجد شىء آخر بجانبها. والحياة العقلية التى كانت قد فصلت عن الطبيعة بظاهرة الوعى، أصبح الوعى نفسه يحدد من قبل الطبيعة نفسها. وتؤثر هى فيه.

والمذهب الطبيعى هو واحد منذ ديموقريطس حتى هوبز. وأساسه هو : أن أساس المعرفة هو الحس، وجوهر الميتافيزيقا مادى.

وأما فى الأخلاق فيعتمد على مبدأ اللذة والمنفعة. ولكن هناك بعض المشاكل الفلسفية التى يصعب حلها منها علاقة المادة بالعقل، والوعى. فالإجابات التى أعطيت من قبل فلاسفة هذا المذهب غير كافية. بالإضافة إلى ذلك يوجد مشكلة فى مجال الأخلاق : فالآراء التى تم طرحها فى هذا المجال لا تعطى تفسيرًا كافيًا لتطوير المجتمع.

والواقعية كاتجاه أدبى بدأ ينمو ويزدهر فى منتصف القرن التاسع عشر، تأثر بالفلسفات التى اتجهت نحو الواقع، كالفلسفة الاجتماعية التى دعت إلى العناية بإصلاح المجتمع لإسعاد الفرد، ثم الفلسفة الوضعية أو التجريبية، ثم الفلسفة المادية، وأخيرًا فلسفة الوجوديين. فقد اتجه الفن نحو الواقع بتأثير آراء فرانسيس بيكون (١٥٦١ - ١٦٢٦) وهو أول من نادى بأن الفلسفة الطبيعية الواقعية التى تعتمد على التجارب الحسية للوصول إلى حقائق الوجود هى وحدها الجديرة بالاحتفال. وكذا تلميذه «هوبز» الذى حاول بناء نظرية فلسفية متكاملة على أساس واقعية أستاذه، و«لوك» الذى زاد نظرية «هوبز» تفصيلا وبذل جهدًا وافرًا للفوز بالأدلة التى تثبتها. ثم بتأثير آراء المفكر الفرنسى سان سيمون (١٧٦٠ - ١٨٢٥) وأفكاره، وكانت لنظريته فى المجتمع وتنظيمه علاقة وثيقة بتوجيه الفن وجهة اجتماعية.

أما الفيلسوف الفرنسى الآخر بيير جوزيف برودون (١٨٠٩ - ١٨٦٥) فإنه فى كتابه (مبدأ الفن ووجهته الاجتماعية» يطالب بضرورة أن يخدم الفن المبادئ الاجتماعية الجديدة التى تستهدف إعادة بناء المجتمع على دعائم عملية واقعية - تطرف فيها نحو المثالية والخيالية. ثم يكون التأثير الأكبر بعد أن ينشر داروين (١٨٠٩ - ١٨٨٢) كتابه (أصل الأنواع).

سأتناول بعض هذه الأسماء بالتفصيل، ولكن أود أن أبدأ بابن سينا ؛ حيث إنه همزة الوصل بين الفلسفة القديمة والفلسفة الحديثة، وذلك بمذهبه الحسى والعلمى فى الفلسفة ولأثره فى الفكر العربى والإسلامى. فالواقعية وتقدم العلوم يسيران معا. وكانت نظرية العلل أو الأسباب التى شرحها ابن سينا سببا فى تقدم العلوم ؛ فلابد من أن يكون لكل شىء علة أو سبب. والعامل الثانى هو المنهج الاستقرائى، وهذا ما نادى به فرانسيس بيكون ؛ لذا لابد من ذكرهما ببعض التفصيل ؛ لأنهما : الأساس فى النظرية الواقعية فى معالجة الوجود، وفى تقنيات فن السرد فى الأدب الواقعى.

إذا كان ابن سينا قد انتهى من بحثه فى مبادئ الموجودات الطبيعية إلى أنها مركبة من مادة وصورة. فإنه كان لزامًا عليه، لكى يفهم طبيعة الموجودات فى كل عمومها، أن يدرس علل هذه الموجودات، حتى ينظر إليها من جهة ذاتها، وجهة وجودها أيضًا. أى أنه إذا كان قد فسر طبيعة الموجودات بالقول بأنها مركبة من مادة وصورة، هما علتا طبيعتها، فإنه لكى يفسر لنا وجودها، يذهب إلى القول بأن لها علة فاعلة هى سبب وجودها، وعلة غائية تعد سببًا لوجود العلة بالفعل وسببًا لوجود الصورة فى المادة. وبذلك يكون قد نظر إلى الموجود الطبيعى من جهة علله الداخلية، أى مادته وصورته، وعلله الخارجية، أى العلة الفاعلية والعلة الغائية(١).

نقد مذهب القائلين بعلة واحدة مادية أو صورية :

إذا رجعنا إلى ما كتبه ابن سينا عن نظريته فى العلل وأنواعها، وجدناه ينقد مذهبين من مذاهب قدامى الفلاسفة اقتصرا على القول بعلة واحدة فقط دون التسليم بأنواع أخرى من العلل بالنسبة للموجودات الكائنة والفاسدة، هذان المذهبان هما المذهب القائل بعلة مادية فقط، والمذهب القائل بعلة صورية فقط. ولقد نقد ابن سينا مذهب أنطيفون القائل بالمادة دون الصورة، كما نقد مذهب القائلين بالصور والأشكال والمثل. ومن نقد ابن سينا لكلا المذهبين تسنى له القول بالمادة والصورة كمبدأين أساسيين لتركيب الموجودات الطبيعية.

والواقع أن الدارس لفلسفة كل من أرسطو وابن سينا، على اختلاف فيما بينهما يجد أنهما استفادا - وخاصة أرسطو - من نقد أسلافهما بحيث تولد مذهباهما من النظر فى مذاهب سابقيهما ونقدهما لتلك المذاهب. ويمكن توضيح ذلك بالقول بأن نقد أرسطو لمذهب سابقيه أدى به إلى مذهبه فى العلل الأربعة. فهو ينقد المذاهب التى اقتصرت على علة دون غيرها من العلل. ينقد الأيونيين الأوائل ؛ إذ أنهم كانوا يبحثون عن العلة المادية للأشياء. وينقد الفيثاغوريين ؛ إذ أن اهتمامهم المفرط بالأعداد، يؤدى إلى التركيز على العلة الصورية. وينقد هيراقليطس الذى نسب للنار دورًا مبالغًا فيه، وأنباذوقليدس بمذهبه فى الحب والكراهية، فهما قد ركزا اهتمامهما لإيجاد العلة الفاعلة وحدها. وينقد سقراط ؛ إذ أنه إذا كان قد ذهب إلى تعليل كون الأشياء على حالة ما دون غيرها، بأفضلية كونها على ما هى عليه، فإنه قد انتهى إلى العلة الغائية.

ومن هذا ينتج أن المادة الحية عند قدامى الفلاسفة الطبيعيين. والعقل عند انكساغوراس الذى يعتبر مبدأ الحركة، والمثل الأفلاطونية فى صورتها الأرسطية، يمكن أن تعطى مجتمعة، بيانًا كاملاً بمبادئ الوجود وعلله.

وإذا كان ابن سينا - كما قلنا فيما سبق - قد نقد أنطيفون ومن تابعه فى مذهبه من القائلين بالمادة دون الصورة، فإنه ينقد فريقًا آخر، وهو القائل بالصورة دون المادة. وإذ تم له نقد نظريتى الفريقين ؛ فقد أتيح له بعد ذلك التعبير عن الجزء الإيجابى من مذهبه. وهذا هو تسلسل نظرية ابن سينا، جانب نقدى يبين فيه الأسس الخاطئة التى استند إليها بعض الفلاسفة ؛ ومن ثم فآراؤهم التى بنوها على هذه الأسس خاطئة أيضًا، ثم جانب إيجابى يعبر فيه عن مذهبه.

قلت إن ابن سينا ينقد الفريق الآخر، فيرى أنهم استخفوا بالمادة أصلا قائلين إنها إذا كانت موجودة فى الموجودات، فإن سبب ذلك ظهور الصورة بآثارها فيها، والمقصود الأول هو الصورة ؛ فمن أحاط علمًا بها فقد استغنى عن الالتفات إلى المادة، وإلا كان متدخلا فيما لا يعنيه.

وهذا المذهب خاطئ فى نظره ؛ إذ أنهم قد أسرفوا فى استبعاد المادة، كما أسرف الفريق السابق فى استبعاد الصورة. وهذا يؤدى إلى تعذر البحث فى العلوم الطبيعية ؛ إذ أنها تبحث فى المادة والصورة من جهة تغيرها وكونها وفسادها. والصور تحتاج لكى تتحقق فى الوجود، إلى المادة. فكيف تستكمل معرفتنا إذن بالصورة، إذا استبعدنا المادة. إن الصورة النوعية مفتقرة إلى مادة معينة تلزم لوجودها.

وبهذا يتم لابن سينا الجمع بين المادة والصورة. فالطبيعى محتاج للإحاطة بالصورة والمادة جميعًا. الصورة تكسبه علمًا بهوية الشىء بالفعل أكثر من المادة، والمادة تكسبه العلم بقوة وجوده فى أكثر الأحوال، ومنهما يتم لنا العلم بجوهر الشىء.

أنواع العلل عند ابن سينا :

١ - العلة المادية : La Cause materielle

يذهب ابن سينا إلى أن العلل أو المبادئ المادية تشترك فى معنى يعمها، وهى أنها فاعلة فى طبائعها لأمور غريبة عنها، ولها نسبة إلى المركب منها ومن تلك الهيئات. ولها نسبة إلى تلك الهيئات نفسها.

فالعلة المادية أو العنصرية إذن هى العلة التى هى جزء من قوام الشىء يكون بها الشىء هو ما هو بالقوة، وتستقر فيها قوة وجوده.

ولكن هذه العلة المادية لا تكفى وحدها فى تصور العلية بالنسبة للموجود إذ أنها علية انفعال، أى علية سلبية، بل يجب أن يضاف إليها الاستعداد وتنسب إلى الفاعل والغاية. ولهذا كان من الضرورى بالنسبة لابن سينا دراسة بقية العلل حتى تكتمل نظرته إلى علل الموجودات.

٢ - العلة الصورية : La Cause formelle

هذه هى العلة الثانية التى يقول بها ابن سينا لبيان علل الموجودات، وبها تكتمل علتا الموجودات من جهة طبيعتها. إذ لابد من القول بالعلتين معًا. وقد اتضح ذلك حين مناقشتى لنقده مذهب القائلين بعلة واحدة دون غيرها سواء كانت هذه العلة مادية أو صورية. فإذا كان الفعل يتعلق بالمادة من جهة أنه فيها وأنها بالقوة قابلة له كالنجارة فى السرير، فإنه يتعلق بالصورة من جهة أنه يفيدها ويحصلها، كالشكل والتأليف بالنسبة للسرير.

ويذهب ابن سينا إلى أن العلة الصورية، تقال على نواح شتى ، ومجملها أنها تفيد تقويم المادة، وتفيد الشكل والتخطيط، وأنها تعد حقيقة كل شىء كان جوهرًا أو عرضًا. دليل هذا أن الصورة كعلة صورية، تعد بالقياس إلى المركب منها ومن المادة جزءًا بالفعل، أما وجود المادة فلا يكفى فى كون الشىء بالفعل، بل فى كونه بالقوة. وقد سبق لابن سينا الإشارة إلى ذلك حين نقد أنطيفون، وبين أن الشىء لا يعد هو ما هو من جهته مادته، وإنما بوجود الصورة، يصير الشىء بالفعل.

هذه العلة الصورية تأتى أهميتها فى أنها تقوم العلة المادية. ولذلك إذا كان واجب العالم الطبيعى، أن يكون ملمًا بالعلل الأربع، فإنه يجب عليه على سبيل الخصوص أن يحيط علما بالصورة حتى تتم إحاطته بمدلول المعية. أما العالم الرياضى فيكفيه معرفة العلل الصورية فقط.

فالعلة الصورية إذن - بناء على التحليل السابق - هى العلة التى هى جزء من قوام الشىء، يكون بها هو ما هو بالفعل. وتكون هذه العلة بالنسبة للمادة كأنها مبدأ فاعلى لو كان وجودها بالفعل يكون عنه وحده.

٣ - العلة الفاعلة : La Cause efficiente

إذا كان أرسطو قد ذهب إلى أن مبادئ الأشياء بعضها يوجد فى الشىء كالمادة والصورة، وبعضها خارج الشىء كالفاعل والغاية، فإن ابن سينا يتابعه فى ذلك ويفرق - كما أشرت - بين علتى ماهية الشىء وعلتى وجوده، أى بين المادية والصورة من جهة، والفاعلية والغائية من جهة أخرى. وإذا اجتمعت علتا الماهية وعلتا الوجود، فقد أمكننا معرفة حقيقة الشىء، أى معرفة علله الأربعة سواء الموجود منها فى الشىء أو الموجود منها خارج الشىء.

ودراسة ابن سينا للعلة الفاعلية والعلة الغائية ترتبط بكثير من المجالات الميتافيزيقية. إذ أن ابن سينا كثيرًا ما تطرق فى دراسته للعلة الفاعلة والغائية إلى بحث موضوعات تدخل فى مجال الإلهيات، ولذلك نجده يفصل كثيرًا فى دراسته لهاتين العلتين. فدراسته لممكن الوجود وواجب الوجود، ودراسته لنظرية الفيض، وربطه بين ذلك وبين المطالب الدينية والكلامية، كل ذلك نجد له علاقة وثيقة بدراسته لعلل الموجودات. وهذا وإن كنا لا نجده عند أرسطو، فإننا يمكن أن نلاحظه إلى حد غير قليل فى مذهب الصدور فى الأفلاطونية المحدثة. وهذا يشير إلى التأثير الأفلاطينى فى مذهبه فى العلل بالإضافة - كما قلت - إلى جوانب دينية لا يمكن إغفالها ويمكن للدارس ملاحظتها.

٤ - العلة الغائية : La Cause finale

إذا كان من واجب العالم الطبيعى دراسة العلة المادية والصورية والفاعلة، فإنه يجب عليه أيضًا الاهتمام بدراسة العلة الغائية. إذ أن الغاية هى علة المادة التى تختار من أجل هذه الغاية، وليست هى علة للغاية. كما أنها تعد المبدأ الذى يعين الفعل ويدفع إليه، والذى يمكن أن يوجد فى تعريف الأشياء وتصورها ذاتيا.

فما هى هذه العلة الغائية، وما تصور ابن سينا لها، وما علاقتها بالعلل الثلاث السابقة ؟.

يذهب ابن سينا إلى أن الغاية هى المعنى الذى لأجله تحصل الصورة فى المادة وأنها الخير الحقيقى ، أى ما لأجله يكون الشىء. ويوضح لنا ابن سينا ارتباط الغاية بالخير الحقيقى بالرجوع إلى فكرة تناهى العلة الغائية فى الوجود، فيذهب إلى أنه إذا كانت

العلة الغائية أو التمامية هى التى تكون سائر الأشياء لأجلها ولا تكون هى من أجل شىء آخر، فإنه ينتج عن هذا وجوب تناهيها. دليل هذا أن من يعتقد كون العلل الغائية تستمر واحدة بعد أخرى، فقد أداه هذا إلى إبطال العلل التمامية ذاتها، كما أبطل طبيعة الخير التى هى العلة التمامية. فالخير هو الذى يطلب لذاته وسائر الأشياء تطلب لأجله. وإذا كان شىء يطلب بشىء آخر، كان نافعًا لا خيرًا حقيقيًا.

فالعلة الغائية إذن سبب وعلة للصورة الموجودة عن الفاعل فى الهيولى، ومسبب ومعلول فى وجودها لتلك الصورة.

مثال ذلك أنه عن طريق الغاية المعقولة عند النجار مثلا، حصلت الصورة الموجودة فى السرير. وبالصورة الموجودة فى السرير حصلت الغاية المعقولة فى الوجود والأعيان(٢).

فرانسيس بيكون (١٥٦١ - ١٦٢٦) Francis Bacon. اعتبر نفسه داعية لعلم جديد يزيد من سلطان الإنسان على الطبيعة. والحق أنه نفذ إلى ماهية العلم الاستقرائى، وفطن إلى أغراضه ووسائله، ثم حاول أن يرسم بناءه، فوضع تصنيفا للعلوم، وفصل القول فى الطرق التجريبية حتى لم يدع مزيدًا لمستزيد. ونعرض هنا منهجه فى الاستقراء لما له من أثر فى تقنية الأدب الواقعى.

المنهج الاستقرائى عند بيكون :

هذا المنهج هو القسم الإيجابى من المنطق الجديد، والحاجة إليه ماسة لأن تصور العلم قد تغير. كان العلم القديم يرمى إلى ترتيب الموجودات فى أنواع وأجناس، فكان نظريًا بحتًا ؛ أما العلم الجديد فيرمى إلى أن يتبين فى الظواهر المعقدة عناصرها البسيطة وقوانين تركيبها، بغية أن يوجدها بالإرادة، أى أن يؤلف فنونا عملية. وكان العلم القديم يحاول استكناه «الصورة» أى ماهية الموجود مثل صورة الأسد أو السنديان أو الذهب أو الماء أو الهواء، فكان مجهوده ضائعًا ؛ أما العلم الجديد فيبحث عن «صورة» الكيفية أو ماهيتها، أى عن صور الطبائع المدلول عليها بهذه الألفاظ : كثيف، مخلخل، حار، بارد، ثقيل، خفيف وما أشبهها من حالات الموجود، سواء أكانت تغيرات فى المادة أم حركات. فبيكون يحتفظ بلفظ الصورة الوارد عند أرسطو، ولكنه يعنى به شرط وجود كيفية ما، أو هو يعدل من الصورة الجوهرية إلى شروط وجود الصور العرضية.

ولا سبيل إلى استكشاف الصور سوى التجربة، أى التوجه إلى الطبيعة نفسها ؛ إذ ليس يتسنى التحكم فى الطبيعة واستخدامها فى منافعنا إلا بالخضوع لها أولاً. إن الملاحظة تعرض علينا الكيفية التى نبحث عن صورتها مختلطة بكيفيات أخرى ؛ فمهمة الاستقراء استخلاصها باستبعاد أو إسقاط كل ما عداها. وآفة الاستقراء ما ذكر بين «أوهام القبيلة» من الاكتفاء بالحالات التى تلاحظ فيها ظاهرة ما، والاعتقاد بأنها تكفى للعلم بطبيعتها. هذا النوع من الاستقراء يسمى استقراء بمجرد التعداد. ونتفادى هذه الآفة، ونصل إلى العلم بالصور، إذا اتبعنا الطرق الآتية :

(١) تنويع التجربة بتغيير المواد وكمياتها وخصائصها، وتغيير العلل الفاعلة. (٢) «تكرار التجربة» مثل تقطير الكحول الناتج من تقطير أول. (٣) «مد التجربة» أى إجراء تجربة على مثال تجربة أخرى مع تعديل فى المواد. (٤) «نقل التجربة» من الطبيعة إلى الفن، كإيجاد قوس قزح فى مسقط ماء ؛ أو من فن إلى آخر، أو من جزء فن إلى جزء آخر. (٥) «قلب التجربة» مثل الفحص عما إذا كانت البرودة تنتشر من أعلى إلى أسفل بعد أن نكون عرفنا أن الحرارة تنتشر من أسفل إلى أعلى . (٦) «إلغاء التجربة» أى طرد الكيفية المراد دراستها ؛ مثال ذلك وقد لاحظنا أن المغناطيس يجذب الحديد خلال أوساط معينة، أن ننوع هذه الأوساط إلى أن نقع على وسط أو أوساط تلغى الجاذبية. (٧) «تطبيق التجربة» أى استخدام التجارب لاستكشاف خاصية نافعة، مثل تعيين مبلغ نقاء الهواء وسلامته فى أمكنة مختلفة أو فصول مختلفة بتفاوت سرعة التنفس. (٨) «جمع التجارب» أى الزيادة فى فاعلية مادة ما بالجمع بينها وبين فاعلية مادة أخرى، مثل خفض درجة تجميد الماء بالجمع بين الثلج والنطرون (ملح البارود) . (٩) «هدف التجربة» أى أن تجرى التجربة لا لتحقيق فكرة معينة، بل لكونها لم تجر بعد، ثم ينظر فى النتيجة ماذا تكون ؟ مثل أن تحدث فى إناء مغلق الاحتراق الذى يحدث عادة فى الهواء[٣].

هذا الوصف المفصل للمنهج الاستقرائى كان تقدما حقيقيا بالنسبة للعصر - ولكن بيكون لم يفهم الاستقراء الفهم الحديث، أى على أنه منهج «القانون الطبيعى» أو تعلق ظاهرة بأخرى ، بل على أنه منهج يبين «صور» الكيفيات، فيفترق أيضًا عن أفلاطون وأرسطو ويقف فى مرحلة وسط - مع ابن سينا - بين الفلسفة القديمة والفلسفة الحديثة.

يذهب اتباع المذهب الطبيعى أو الواقعى إلى أن المادة جوهر فاعل حى، وليست جوهرًا ساكنًا قابلاً للحركة من خارج كما تصورها ديكارت، وأن السكون لا يوجد إلا بالإضافة إلى الحواس، فلا حاجة لافتراض النفس، سواء أكانت كلية أم جزئية، وبذلك يسقط المذهب الثنائى. والفكر وظيفة من وظائف المادة تقوم بها متى وجد لها التركيب المطلوب، مثل تركيب المخ ؛ فالفكر وظيفة المخ كما أن الذوق وظيفة اللسان. وقد خلق الله المادة فاعلة، وهو يدبر حركات الطبيعة فيتحقق ما فى الجمادات والأحياء من نظام. ومعنى هذه العبارة الأخيرة أن «الطبيعيين» كانوا مؤمنين بالله كصانع للعالم، منكرين لعنايته وللوحى وللنفس وللآخرة ! وكانوا كثيرين ودُعوا التأليهيين deists.

وقد ذهب الطبيعيون إلى أن الغرائز تتكون بالتجربة والتداعى بتأثير غريزة حب البقاء والملاءمة مع البيئة، بل وقد ذهبوا لأبعد من ذلك فأكدوا أن الصفات المكتسبة بالطريقة المذكورة تنتقل بالوراثة. وهذا به بعض الحق فأنا شخصيا أعتقد أن أى تراكم كمى يتبعه تغير كيفى ، وتثبت تلك الصفات لفترة طويلة، ثم تنتقل للچينات وتورث.

ولما كان المذهب المادى يستتبع الاسمية، فقد أنكر هوبز المعانى المجردة وقال إن كل ما هنالك أسماء تقوم مقام الصور الجزئية. وفسر الحكم بأنه تركيب ألفاظ بحيث تعنى القضية الموجبة أن الموضوع والمحمول اسمان لشىء واحد، وتعنى القضية السالبة أن الاسمين يختلفان فى الدلالة ؛ وفسر الاستدلال بأنه تركيب قضايا، وقال إن نتائجه ليست منصبة على الأشياء بل على أسمائها، أى أننا بالاستدلال نرى إن كنا نحسن أو نسىء تركيب أسماء الأشياء طبقًا للعرف الموضوع فى تسميتها. وفى هذا يقول ديكارت فى ردوده: «من ذا يشك فى أن الفرنسى والألمانى يتصوران نفس المعانى أو الاستدلالات بصدد نفس الأشياء مع تصورها ألفاظًا مختلفة كل الاختلاف ؟.. إذا كان هذا الفيلسوف يسلم بأن الألفاظ تدل على شىء ، فلم لا يريد أن تكون ألفاظنا واستدلالاتنا متجهة إلى الشىء المدلول عليه لا إلى الكلام نفسه ؟»[٤].

ومتى كان الإحساس المصدر الوحيد للمعرفة، كانت معرفتنا مقصورة على ما نتناوله بالفعل من الماديات المحدودة، فامتنع علينا العلم بالعالم فى جملته، مقداره ومدته وأصله، وامتنع علينا من باب أولى العلم باللامتناهى. وهوبز ينكر إمكان التدليل على وجود الله بالوقوف عند حد فى سلسلة العلل، ويزعم أن كل علة متحركة بالضرورة لأن شيئًا لا يتحرك بفعل شىء لا يكون هو نفسه متحركًا، وهكذا نتداعى إلى غير نهاية

وهو لا يرى أنه بهذا القول يسقط مبدأ العلية الذى يستند إليه ؛ إذ أنه يجعل من جميع العلل معلولات فلا يصل إلى علة بمعنى الكلمة، ويخلط بين سلسلة العلل المتعاقبة بالعرض، وفيها يمكن التداعى إلى غير نهاية، وبين سلسلة العلل المترتبة بالذات، وفيها يجب الوقوف عند حد. وهو يقول ضد ديكارت إن اللامتناهى يجب أن يؤخذ بمعنى معدول، أى بمعنى ما لا نبلغ إلى نهايته، وإن لفظ اللامتناهى لا يدل من ثمة على موجود حقيقى أو خاصية محصلة لموجودها، بل على قصور عقولنا وانحصار طبيعتنا، فيخلط بين الموجود فى نفسه وبين طريقة تخيلنا إياه. على أنه يصرح فى مؤلفاته السياسية بأننا إذا ارتقينا فى سلسلة العلل انتهينا إلى علة سرمدية لا علة لها ؛ وذلك لأنه يعترف بالدين لأسباب عملية لا نظرية كما سنرى . ويقرر أنه لا يجوز أن نطلق على الله الألفاظ المقولة علينا وعلى الموجودات المتناهية، كالألم والاحتياج والعقل والإرادة، وأن الألفاظ المعدولة وأسماء التفضيل مقبولة وحدها فى حق الله لأنها تدل على إعجابنا وخضوعنا لا على ماهية الله ؛ بل إن لفظ اللاجسمى إذ نطلقه على الله ما هو إلا صفة تشريفية ليس غير، لأن كل موجود فهو جسمى.

الأخلاق والسياسة :

(أ) إذا كان الإنسان على ما قلنا، كانت سيرته كلها قائمة على غريزة حب البقاء، وكانت هذه الغريزة بالإضافة إلى الحياة الإنسانية كالحركة بالإضافة إلى الطبيعة. من الخطأ الاعتقاد بغريزة اجتماعية تحمل الإنسان على الاجتماع والتعاون، وإنما الأصل أو «حال الطبيعة» أن الإنسان ذئب على الإنسان، وأن الكل فى حرب ضد الكل، وأن الحاجة واستشعار القوة يحملان الفرد على الاستئثار بأكثر ما يستطيع الظفر به من خيرات الأرض، وإن أعوزته القوة لجأ إلى الحيلة. يشهد بذلك ما نعلمه عن أجدادنا البرابرة وعن المتوحشين، وما نتخذه جميعًا من تدابير الحيطة وأساليب العدوان، وما نراه فى علاقات الدول بعضها ببعض ؛ وغاية ما تصنعه الحضارة أن تحجب العدوان بستار «الأدب» وأن تستبدل بالعنف المادى النميمة والافتراء والانتقام فى حدود القانون.

(ب) بيد أن الطبيعة الإنسانية تشتمل على العقل إلى جانب الهوى ؛ والعقل المستقيم يحمل الناس على التماس وسائل لحفظ بقائهم أفعل من التى يتوسل بها الفرد

بجهده وحده. هم يستكشفون أن البلية عامة، وأنه يمكن ملافاتها بوسائل عامة، فتثبت أول وأهم قاعدة خلقية، وهى أنه يجب طلب السلم، فإن لم نفلح فى تحقيقه وجب التوسل للحرب. وشرط السلم أن ينزل كل فرد عن حقه المطلق فى حال الطبيعة،-فينزل الأفراد عنه صراحة أو ضمنًا إلى سلطة مركزية، قد تكون فردًا وقد تكون هيئة تجمع بين يديها جميع الحقوق، وتعمل لخير الشعب، فتحل الحياة السياسية محل حال الطبيعة.

(جـ) من هذا التعاقد يلزم وجوب الصدق والأمانة وعرفان الجميل والتسامح والإنصاف، والشركة فيما يتعذر اقتسامه، وفض الخلافات بالتحكيم ؛ وبالجملة تلزم قواعد تلخص فى العبارة المأثورة «لا تصنع بالغير ما لا تريد أن يصنع الغير بك» ؛ لذا كان القانون الخلقى الطبيعى إرادة الله الذى وهبنا العقل المستقيم. وليس يكفى طاعة القواعد ظاهرًا. بل يجب أيضًا طاعتها لذاتها والتشبع بها، فإن القانون الخلقى يقيد الإنسان أمام ضميره. وكل هذا معقول، ولكن هوبز لا يصل إليه إلا بالعدول عن الطبيعة الحسية إلى العقل المستقيم، وليس العقل مما يعترف به المذهب المادى كقوة خاصة لها قيمة خاصة.

(د) ويجب أن تكون السلطة العامة مطلقة قوية إلى أبعد حد، بحيث لا يعود الفرد بإزائها شيئًا مذكورًا، ويكون واجبه الخضوع المطلق، وإلا عدنا إلى التخاصم والتنابذ. وفى الواقع يمتنع حد السلطة السياسية فإن مثل هذا الحد يعنى الاعتراف بالسلطة المطلقة للفرد أو الأفراد المخول إليهم حق مؤاخذة الحكومة أو خلعها. والملكية خير أشكال الحكومة ؛ من مزاياها أن واحدًا فقط قد يجاوز العدل ويسىء الحكم، وأنها تغنى عن المنازعات الحزبية، وتصون أسرار الدولة. أما الديمقراطية فما هى إلا أرستقراطية خطباء. ويذهب حق السلطة إلى حد تقرير المعتقدات الدينية والقواعد الأخلاقية، وحسم الخلافات فيها لإقرار النظام. فالدين مخافة القوى غير المنظورة التى تعترف بها الدولة ؛ والخرافة مخافة القوى غير المنظورة التى لا تعترف بها الدولة. ودين الدولة واجب محتوم على كل مواطن، والدين بالإجمال ظاهرة طبيعية أصلها الشعور بالضعف. وليس الدين فلسفة، ولكنه شريعة، لا تتحمل المناقشة بل تقتضى الطاعة، إلى هذا الحد من الاستبداد يذهب هوبز، وكأنه أراد أن يدعم الحكم المطلق بأن يجعل منه حكم

القانون الطبيعى، وهو لم يفعل إلا أنه أحال ما كان واقعًا فى بلاده نظرية فلسفية. ولكن الإنجليز لم يتابعوه، ومن إنجلترا ستعبر الديمقراطية البحر إلى القارة الأوروبية. أما فلسفته فما هى إلا المادية بكل سذاجتها كما عرفناها من عهد ديمقريطس وأبيقور (المرجع السابق ص ص ٥٦-٥٧).

ليست صورة الإنسان بمثل تلك الصورة فهناك آراء أخرى تؤلف موقفا وسطا بين مذهب الأنانية الذى يمثله هوبز، وبين المذهب العقلى الذى يريد أن يرجع الأخلاق إلى قواعد ثابتة، فإن أصحاب هذا الموقف الوسط يستهجنون الأنانية ويرون بينها وبين الأخلاق الصحيحة مسافة كبيرة، ولكن المذهب الحسى أضعف ثقتهم بالعقل، فلجأوا إلى العاطفة وطلبوا أن تمدهم بأسس الأخلاق وهم : لورد شفتسبرى (١٦٧١ - ١٧١٣)، فرنسيس هاتشيسيون (١٦٩٤ - ١٧٤٧).

يذهب شفتسبرى فى كتابه «بحوث فى الفضيلة» إلى أن ليس بصحيح أن الميل الأساسى فى الإنسان هو محبة الذات ؛ إن فى الإنسان ميولا اجتماعية طبيعية، بل إن فى الحيوان مثل هذه الميول، وهى فى كل نوع موجهة لخير النوع، وهى صنع غاية تحقق بها النظام الكلى. لقد بدد هوبز معنى الأخلاق، وهدم لوك أساس الأخلاق بنقده للمعانى الفريزية واستبعاده كل غريزة طبيعية. ليس يمكن الادعاء أن معنى المحبة والعدالة مستمدان من التجربة وحدها أو من الدين وحده. إن هناك غريزة تربط الفرد بالنوع، فلم يعش الإنسان قط ولا يستطيع أن يعيش متوحدًا. ومن الخطأ المعارضة بين حال الطبيعة وحال اجتماع وإذا ما عدنا إلى أنفسنا وجدنا فينا عواطف لا إرادية، هى الإعجاب بالنبل والخير، واحتقار الخسة والخبث. وذلك هو الحس الخلقى : لدينا حس باطن قوامه محبة النظام والجمال، وهذا الحس يدرك الخير والشر فى الأفعال إدراكًا بديهيًا مثلما يدرك البصر الألوان فى الأشياء. فإذا طاوعناه وجدنا الإيثار يحدث فى النفس اغتباطًا لطيفًا بما نهيئه للغير من سعادة، فيتفق الإيثار والأثرة ولكنها أثرة يفوق الاغتباط بها الاغتباط باللذات الحسية العنيفة، ويكفل الأخذ بها النظام والتناسق فى الحياة الفردية والحياة الاجتماعية فى الوقت نفسه.

نشر فرنسيس هاتشيسون (١٦٩٤ - ١٧٤٧) عدة كتب فى الأخلاق، أهمها كتاب «الفحص عن أصل معنى الجمال والفضيلة» (١٧٢٥) وعين أستاذًا بجامعة جلاسجو فى سنة ١٧٢٩. ويقتصر عمله على ترتيب آراء شفتسبرى والتوسع فى شرحها والتدليل

عليها. وهو يذهب إلى أن لنا حسًا للخير الخلقى، وأنه مع ذلك لا يغنى عن العقل وعن التجربة ؛ فالعقل يستنبط الوسائل لتحقيق غايات ذلك الحس، والتجربة تظهرنا على معلولات الأفعال وتعلمنا أن خير الأفعال ما عاد بأكبر سعادة على أكبر عدد من الناس. والحس الخلقى منحة من الله ودليل على حكمته السامية من حيث إن هذا الحس لا يقر إلا الأفعال النافعة للغير أو العائدة علينا بخير شخصى يتفق مع خير الغير وهو حس أصيل لا يرجع إلى الدين ولا إلى النفع الاجتماعى ؛ أما أنه لا يرجع إلى الدين، فالشاهد عليه ما نراه من بعض الناس الذين لا يعرفون الله ولا ينتظرون منه ثوابًا وهم حاصلون مع ذلك على معنى رفيع للشرف ؛ وإذا استبعدنا الحس الخلقى ولم نعتبر سوى الجزاء الإلهى، كانت أفعالنا صادرة عن إغراء الثواب أو خوف العقاب لا عن الشعور بالواجب ؛ وأما أن الحس الخلقى لا يرجع إلى اعتبار النفع الاجتماعى، فدليله أننا لا نقدر سوى الأفعال النزيهة، فنحتقر الخائن لوطنه ولو كان نافعًا لوطننا، ونكبر العدو الكريم والحاكم المستبد العادل. فالأخلاق قائمة بذاتها مستقلة عن الدين والتجربة.

داع آخر من دعاة المادية، هلفسيوس (١٧١٥ - ١٧٧١) معروف بمحاولة للانتقال من الأنانية إلى الغيرية فى الأخلاق. إنه يسلم بأن الأصل طلب المنفعة الخاصة، ولكنه يقول إن الإنسان الحقيق بهذا الاسم يجد لذاته أى منفعته فى سعادة الآخرين، فلا يطيق رؤية الشقاء، فيعمل جهده على تخفيفه أو محوه تفاديًا من مشهده المؤلم. بيد أن هذا الصنف من الناس قليل، فواجب المصلحين أن يحملوا كل شخص على أن يرى منفعته الذاتية فى منفعة الغير. وذلك بترتيب مكافآت وعقوبات قانونية تجعل المنفعة فى رعاية الغيرية أعظم منها فى رعاية الأنانية.

ويذهب بنتام Bentham إلى أن الناس يطلبون اللذة ويتجنبون الألم بالطبع شأنهم فى ذلك شأن الحيوان، ولكنهم يمتازون على الحيوان بأنهم يتبعون مبدأ النفعية حينما يعملون العقل، أى أنهم يحكمون بأن الفعل الخير هو الذى يعود بلذة مستمرة أو الذى تزيد فيه اللذة على الألم، وأن الفعل الشرير هو الذى يعود بألم مستمر أو الذى يزيد فيه الألم على اللذة. ولا يمنع من الإقرار بهذا المبدأ سوى الأحكام المتواترة وبنوع خاص العقائد الدينية. فالمطلوب التدليل على آن الأخذ به يعود بأكبر قدر من اللذة أو السعادة التى هى مقصد الكل. ولكى يحكم العقل يجب تقدير اللذات بجميع ظروفها والموازنة

بينها. تقاس اللذات أولا من جهة صفاتها الذاتية، وهى الشدة والمدة والثبات وقرب المنال والخصب (أى القدرة على إنتاج لذات أخرى) والنقاء (أى خلوها من أسباب الألم). وتقاس ثانيًا من جهة عواقبها الاجتماعية، وهى : الخوف الذى يستولى على المواطنين من جراء الجريمة، والقدوة السيئة التى تتشرها بينهم، والاضطراب الاجتماعى الذى تسببه، والقصاص الذى ينزل بالمجرم، فإن القصاص عنصر يدخل فى حساب الآلام ويعارض لذة الفعل فيميل بالمرء إلى اتباع القوانين التى يراها المشرع نافعة لأكبر عدد، كما أن المكافأة وإقرار المواطنين وثناءهم تحمل على ذلك أيضًا مع ما فيه من حرمان. وهذه العواقب هامة جدًا يجب على الفرد مراعاتها ؛ لأن منفعة المجموع شاملة للمنافع الفردية ومن ثمة مقدمة عليها ؛ ولذا كانت الغاية التى يتعين علينا السعى لتحقيقها هى «أكبر سعادة لأكبر عدد». وهذا هو العلم الجديد الذى يأتى به بنتام ويسميه بالحساب الخلقى لإجادة الاختيار بين اللذات، ويعتقد أنه يحول به علم الأخلاق وعلم التشريع إلى علمين مضبوطين كالرياضيات، ويعول فى التوحيد بين النفع الذاتى والنفع العام على الجزاء الطبيعى للفعل والجزاء القانونى والجزاء الاجتماعى[٥].

وما هذا المذهب إلا مذهب أبيقور وهوبز ومن لف لفهما.

فى «نظرية العواطف الأخلاقية» يرى آدم سميث هو أيضًا استحالة تعيين الفضيلة فى كل حالة جزئية بناء على قوانين ثابتة، ويرجع هذا التعيين إلى «العطف» أو التعاطف أى انفعالنا بعواطف الغير، ويستخرج قانون السيرة من قوانين العطف، فيلاحظ أن انفعالات الغير تنتقل إلينا بالعدوى، فلا نراهم يألمون أو يضحكون أو يغضبون إلا ونشاطرهم شعورهم : ذلك ميل طبعى غير إرادى يحسه أشد الناس أنانية. وهكذا تجعلنا الطبيعة متضامنين جميعًا، نسر أو نحزن لما يصيب الغير. وقد ربطت الطبيعة بالعطف لذة كى يطلب لذاته. وهذا يكفى أساسًا للأخلاق ؛ لأن العطف يتجه بالطبع إلى الخير : مثال ذلك أن غضب الرجل العنيف أقل تأثيرًا فينا من حلم خصمه، وأننا نتأثر بالغضب للحق والعدل أكثر من تأثرنا باستكانة المسىء. فقوانين العطف وقوانين الأخلاق متطابقة، بحيث نستطيع أن نضع هذه القاعدة : «لا تفعل إلا ما شأنه أن يحوز رضا إخوانك فى الإنسانية ويكسبك عطفهم»[٦] ؛ إذ أن خيرية الفعل تقاس بما يثيره من عطف خالص شامل فى الحاضر والمستقبل. ومن هذه القاعدة تنشأ جميع المعانى الأخلاقية من مدح وذم وندم وواجب ؛ فكما أننا نحكم على الآخرين، يحكم الآخرون

علينا، فنعتاد النظر إلى أفعالنا مما ينظرون إليها أى بدون تحيز، حتى إننا قد نخالف قومنا ونخرج على بعض التقاليد المرعية بينهم فنتعرض للوم والمذمة، ونحن واثقون أن الخلف ينصفنا، وأن قاعدة العطف تتحقق هنا أيضًا من حيث إننا شهود أفعالنا نغتبط بها أو نألم لها تمشيًا مع تلك العاطفة الباطنة. وعلى ذلك ليس الحس الخلقى غريزة كاملة منذ البداية، ولكنه يتكون ويترقى بالعقل والتجربة ؛ وما يسمى بالواجب صادر عن العطف وراجع إليه، بمعنى أن العمل بمقتضى الواجب يقوم فى أن ينصب كل منا نفسه شاهدًا عدلا على نفسه فيقدر أفعاله بما يشعر به من عطف نزيه كالذى يشعر به الآخرون لو علموا بها.

هنا أيضًا يصطنع «مل» Mill المذهب الحسى ثم يخالفه وهو لا يدرى، كما يبين - بوجه خاص - فى كتاب «النفعية» ؛ يبدأ بأن يقول : إنه لم يكن للإنسان فى الأصل من سبب للعمل سوى المنفعة أى توخى اللذة، وبخاصة تفادى الألم، ثم عمل ترابط الأفكار عمله فصارت الأفعال التى كانت وسيلة لخير تعتبر خيرة فى ذاتها كما يعتبر البخيل المال غاية وخيرًا وهو وسيلة إلى الخير. هذا هو المذهب الحسى، المتعارف عليه. غير أن مل يستدرك فيقول : ليست اللذة راجعة كلها إلى اللذة الجسمية وكميتها، كما اعتقد بنتام، وإنما هناك لذات تابعة للكيفية أى لاعتبارات معنوية، فمما لا شك فيه أن وظائفنا متفاوتة رتبة وقيمة، وأن حياة الوظائف العليا أشرف من حياة الوظائف الدنيا؛ يدل على ذلك أنه ما من إنسان يرضى أن يستحيل حيوانًا أعجم، اللهم إلا أفرادًا جد قليلين ؛ إن الإنسان البائس لخير من خنزير شبعان، وإن سقراط معذبًا لخير من جاهل راض. هذا ما يراه الإنسان المهذب ويؤثره لنفسه. وهو كذلك يؤثر المنفعة العامة على منفعته الخاصة ؛ إذ أن النفعية تقتضى الفاعل الحكيم أن يعمل للآخرين كما يحب أن يعملوا له، وهذا الإيثار شرط الحياة الاجتماعية التى هى شرط المنفعة الشخصية.

أما كومت Comte فكان فى رأيه أن المهمة التى يجب على الفلسفة الواقعية أن تعمل لها هى محو فكرة «الحق» الراجعة إلى أصل لاهوتى من حيث إنها تفترض سلطة أعلى من الإنسان، وحصر الأخلاق كلها فى فكرة «الواجب» ذلك «الميل الطبيعى إلى إخضاع النزعات الذاتية لصالح النوع أجمع» بحيث يصير شعارنا «الحياة لأجل الغير». إن فكرة الواجب آتية من الروح الاجتماعى الذى تحققه الفلسفة الواقعية ؛ إذ تبين الفرد عضوًا من أعضاء النوع، وتستنبط قوانين سيرته من النظام الكلى للأشياء لا من مصلحته

الخاصة فحسب. وأرفع المعانى فى ميدان الأخلاق معنى الإنسانية بما هى كذلك، أى الإنسانية التى يتوقف تقدمها على تضافر الأفراد والجماعات، والعلم الواقعى مفيد جدًا لعلم الأخلاق ؛ إذ من المهم جدًا تعيين مبلغ التأثير المباشر وغير المباشر لكل ميل وكل فعل فى الحياة الفردية والاجتماعية.

ولفلسفة سان سيمون (١٧٦٠ - ١٨٢٥) وأتباعه فى المجتمع وتنظيمه صلة وثيقة بتوجيه الفن وجهة اجتماعية. وتدور فلسفة هؤلاء حول مصير الإنسان فى علاقته بأخيه الإنسان ثم بالعالم. وهم من أوائل دعاة الاشتراكية بمعناها الحديث فى العالم. وهم يرمون فى تنظيم المجتمع إلى القضاء على الأثرة فى الفرد، بتربية الشعب، وتعويد الأفراد فى هذه التربية على التضحية، تضحية المعتقد المؤمن. وينزل كل فرد فى هذا المجتمع على حسب ما تسفر عنه مواهبه. وعلى الحكومة عبء هذه التربية بتوجيه النشاط الاجتماعى بحيث تحل المشاركة محل التنافس، وبحيث يقضى تعاون الأفراد تعاونًا إنسانيًا على استغلال الإنسان للإنسان. ولا يكون فى هذا المجتمع مجال لأن يكتفى الفرد بما يملك عن المشاركة فى العمل والنشاط الاجتماعى على حسب مواهبه التى تنزله منزلته فى مجتمعه. وهؤلاء لا يلغون المِلكِيَّة، ويعتمدون على العقيدة فى تنظيم المجتمع وفى التعود على التضحية.

ومن هؤلاء الفلاسفة جوزيف برودون Joseph Proudhon (١٨٠٩ - ١٨٦٥). وعنده أن العدالة ليست خُلُقًا مثاليًا يصنعه الإنسان لنفسه، ولكنها وليدة المجتمع، ومظهرها فى الطبيعة هو التعادل بين الأجزاء، ومظهرها فى المجتمع هو التبادل المبنى على المساواة بين الناس، وهى فى الفرد مبدأ الفكرة وصورتها، وهى الغاية من الوجود ومن المعرفة. وفى كتابه : «مبدأ الفن ووجهته الاجتماعية» "Du Prnicipe de l'Art et de sa Destination Sociale" (١٨٦٥) يرى أن الفن يجب أن يخدم هذه المبادئ.

وإذا تناولنا الجانب الأخلاقى لهذا المذهب سوف نجد أن المجتمع هو الذى يفرض قيمه وأسس قيم العدل والمساواة، ولهذا أثيرت عدة قضايا مثل قضية الفن للحياة والمجتمع وليس للفن، وقضية الالتزام فى الأدب والفن، وقضية الفن والأدب الهادفين. ذلك إلى جانب تأييد الاتجاه الواقعى المستند إلى أساس فكرى. وإذا كنا قد أثرنا قضية الالتزام فلابد من ذكر الوجوديين ودورهم فى هذه القضية.

يـــرى الوجـــوديون أن الواقـعيين الاشتراكيين ناقضوا أنفسهم إذ قرروا أن الفكر انعكاس للمادة، وذلك فى قولهم إن البنية العليا فى المجتمع وليدة البنية الدنيا فيه. ووجه التناقض أنهم بذلك قرروا أن الذات انعكاس للنشاط المادى والاقتصادى، فهى «موضوعية» مطلقة، فكأنهم ألغوا الذات، وهم بعد ذلك يتوجهون إلى الذات نفسها ليطالبوها - باسم هذه الموضوعية - أن تلغى نفسها، لتصير موضوعية ؛ ففى الحالة الأولى كانت الذات انعكاسا، فصفتها سلبية، وهى شىء من الأشياء، فى عالم هى فيه محكومة بعوامل مادية. فكيف بعد ذلك يطلبون من نفس الذات أن تصدر حكما على قيم مطلقة نتيجة لأحكام عقلية ؛ على حين يستلزم صدور هذا الحكم عن الذات استقلالها فى نشاطها عن المادة ؟!!.

والقدر المسلم به هو أن للحاجات المادية والاقتصادية تأثيرًا فى الفكر، ولكنهم تطرفوا فى الزعم بأن الفكر مجرد انعكاس، مقابل تطرف هيجل فى مثاليته فى استقلال الفكر.

والحرية الفكرية تستلزم استقلالا عن المادة، على الرغم من تأثرها بها. ومدار الأمر - عند الوجوديين - على الوعى الفردى ومراجعته الدائبة لمبادئه مراجعة يترتب عليها منح الأشياء قِيمًا خاصة. ونفس مبدأ القيمة يستلزم الاستقلال عن المادة. فالماديون يهبون المادة الحرية على حين أن الحرية فى الفرد. ويرى الوجوديون أن فلسفة الأدب تستلزم من المرء أن يحرص على قيم يحققها فى المستقبل، ويتجاوزها دائمًا متى تحققت. وهو لا يعى هذه القيم إلا إذا كان منغمرًا وسط مجتمع هو فيه بين طبقته أو فئته مضطهد، ولكنه فى الوقت نفسه قادر على مجاوزة موقفه لتغييره، بجهوده فى أمته أو طبقته أو فئته، ولا يكون ذلك إلا عن وعى بحريته ؛ على أنه لا يكون ثائرًا حق الثورة إلا فى جهوده الإنسانية المشتركة مع نظرائه من أمته أو طبقته، وإلا كان متمردًا. وليس الغرض من الوعى بالحرية مجرد استقلال الفكر دون قصد إلى تغيير الموقف، وإلا كانت حرية سلبية ذاتية، على نحو ما يراه الزينونيون من أن المرء ينعم بالحرية فى القيد، يقصدون الحرية الذاتية الباطنة.

إذن فالوجوديون يقصدون إلى استقلال الفكر وصدوره عن حرية إيجابية يُقصد فيها إلى تغيير الموقف عن طريق الوعى بالقيم. ومدار هذا الوعى حرية الفرد، وهى

حرية يقف فيها بنفسه على المواقف التى تتوافر فيها القيم، فلا يكون خدعة لغيره باسم المبادىء التى تنادى بها طبقته أو فئته. فالوعى الفردى، واشتراك الفرد فيه مع الآخرين، هما الأمران اللذان يكتسب بهما الموقف الإنسانى كل ماله من قيمة.

وفى ظل هذه المعانى الإنسانية يكون الفرد - بإدراكه هو لها - وحدة الإصلاح، لأنه هو وحده المتمتع بالوجود الحقيقى بين الكائنات.

«وكل إدراك من إدراكاتنا مصحوب بالشعور بأن الإنسان فى حقيقته ذو طبيعة كاشفة، أى بها وحدها يتحقق الوجود، أو بعبارة أخرى : الإنسان هو الوسيلة التى بها تتبدى الأشياء... ولكن إذا كنا نحن المكتشفين للعالم، فإننا نعرف كذلك أننا لسنا له بخالقين».

والنتاج الأدبى عمل حر كريم يتوجه به الكاتب إلى القارىء الحر الكريم، ليشارك القارىء فى خلق ما يريده المؤلف، خلقًا صادرًا عن الحرية فى معناها الإنسانى.

والوجوديون - على النقيض من الفلسفة المثالية - يقررون سلطان «الحقيقة المادية الساحق» على الفكر، وهم فى هذا يتفقون إلى حد كبير مع الماركسيين ؛ ولكنهم يختلفون عنهم - فى الأساس الفلسفى لذلك المبدأ - اختلافًا جوهريًا.

فالوجوديون ذاتيون، ومعنى ذلك - عندهم - أن القيمة كلها هى لذات الإنسان الموجود. فليس الفرد فى تفكيره انعكاسًا للمادة، على الرغم من أن تفكيره مصدره الموجودات ؛ إذ المادة فى كل حالاتها محكومة لا حاكمة، ذلك أن الأشياء - بما لها من قوة وبما فيها من مقاومة - تبعث فى نفس الإنسان إدراكًا وشعورًا عن طريق سلسلة من الأسباب المستقرة الأكيدة، وتبعث فيه فى نفس الوقت - من وراء هذه السلسلة السببية - صورة حريته. واستخدام هذه السلسلة السببية لغاية من الغايات هو من وضع الحرية نفسها. ولن يتحقق معنى السببية، ولا تتحقق علاقة الوسيلة بالغاية، دون وقوف المرء على أن هذه الغاية تحرره من الموقف الحاضر عن طريق موازنة القيم. وهذه الغاية لا وجود لها من قبل فى العالم الخارجى. وإنما هى مشروع إنسانى فى موقف خاص، هو موقف العامل أو الإنسان فى عمله أو ملابساته الخاصة؛ وفيه تتوحد الحرية مع مصدرها الخارجى. لأنها استخدام الوسائل أو الأسباب طلبا للغاية. وما الغاية إلا الوحدة التركيبية لجميع الوسائل المهيأة لإنتاجها. «والحرية لا تبين عن نفسها إلا بالعمل، وهى تؤلف وحدة مع العمل، وهى أساس العلاقات والتأثرات المتبادلة التى تكون

مقومات العمل الذاتية. والحرية لا تكتفى أبدًا بنفسها، ولكنها تبين عن نفسها فيما تنتجه وبما تنتجه... وتتمثل فى القدرة على الالتزام بالعمل الحاضر لبناء مستقبل». ولا يتحقق المستقبل إلا عن فهم الحاضر وطلب تغييره. وهكذا يتعلم الإنسان طريق حريته عن طريق فهمه الأشياء، ولكنه أبعد ما يكون عن أن يكون شيئًا من الأشياء. وفى هذا الأساس الفلسفى يخالف الوجوديون الماركسيين، كما يخالفون الفلاسفة السلوكيين Behaviourists الذين يرون سلوك الإنسان مجرد انعكاسات للعالم الخارجى[٧].

ذاك موجز للأسس الفلسفية الوجودية التى تتصل بالكاتب ورسالته. فليس الكاتب عندهم إنسانًا منطويا على نفسه فى عالم لا قيمة فيه لسوى مصيره الفردى ؛ ولكنه يؤلف وحدة لا تتجزأ مع العالم الذى يعيش فيه. وعمله الأدبى ذو هدف فى ذلك العالم الذى يحيا فيه ؛ لأنه مرآة لفترة زمنية يبين فيها وعى الكاتب بما يتحقق به وجود هذا الوعى الوجود الحق المعتد به عندهم ؛ وهذا الوجود لا يتحقق بمجرد الكشف عن الموقف، ولكن لابد - مع ذلك - من التزام الكاتب فى صراع يستجيب فيه لما يوجهه عصره إليه من مسائل هى مثار القلق فى العصر، ومبعث الألم والأمل فيه. فالعمل الأدبى الصحيح وعى بعالم محدد المعالم فى فترة زمنية تاريخية يشف عنها وعى الكاتب بما يخلقه ويصوره. وهذا الوعى الحى يشترك فى مسائل العالم من حوله، فيصور العالم ليخلقه من جديد. ومن ثم كانت المسائل الجوهرية التى يعنى بها النقد الحديث فى الغرب بعامة - وعلى الأخص النقد الوجودى - هى ثلاث مسائل : تصوير الكاتب لعالمه، ورسالته فيه، ثم تقويم هذه الرسالة.

أما تصوير الكاتب لعالمه المحدد بحدوده التاريخية، فهو مبنى على أن الأدب ليست وظيفته خلق الجمال أو التأمل فيه، ولكنه بعْدٌ خاصٌ من أبعاد الوعى الإنسانى، ذاتى اجتماعى معا. فالأدب دعوة من الكاتب للآخرين، من معاصرين فى أمته، فيما يخص علاقاتهم بعضهم ببعض وعلاقاتهم بالأشياء. وكل عمل أدبىّ موجّه إلى جمهور خاص به، هو دال عليهم، وفيه وصف لهم ولعالمهم، ولا يستطاع فهمه حق الفهم فى خارج حدوده التاريخية. والكتاب فى الوقت نفسه دعوة من الكاتب، لأنه اقتراحُ واجبٍ من الواجبات على القارئ من حيث هو إنسان حر، وهو نوع من أنواع العمل فى المجتمع اختاره الكاتب عن حرية ؛ وهو العمل عن طريق الكشف. فالكاتب يكشف عن حقيقة العالم فى موقف معين، وبخاصة عن حقيقة الناس للناس، ليحتمل كل منهم التبعة كاملة

إزاء الأمور التى جلاها الكاتب فى عمله ؛ وهذه الأمور مصدرها حاجات العصر الذى يعيشه الكاتب، وهو فيها مستجيب لحاجات جمهور خاص يهدف الكاتب إليه ؛ وهو مشارك له فى معالجة مسائله. فالكتابة التزامٌ متبادل من الكاتب والقارئ عن حرية واختيار فى سبيل فَهْم الإنسانية، فى حدود مجتمع الكاتب الحاضر، لتغيير هذا المجتمع فى المستقبل إلى ما هو خير. وعلى الناقد أن يكشف فى نقده عن مدى نجاح الكاتب فى كشفه عن الموقف أو جزء منه، وعن تصويره للصراع الإنسانى من وراء عرض الحالات الخاصة فى أمته وعصره.

فالعمل الأدبى ليس شيئًا من الأشياء، ولكنه وعى حى يتوجه الكاتب به إلى جمهور خاص ؛ غير أن الكاتب قد يقصد إلى جمهور مثالىّ فى المستقبل إذا وجد من معاصريه جفوة، وقد يقصد إلى جمهور بعيد من مواطنيه ليصف له - من وراء تصوير الموقف الخاص - مُثُله الإنسانية. ولهذا يقسم «سارتر» الجمهور الذى يتوجه إليه الكاتب قسمين : جمهور واقعى، وجمهور إمكانى؛ وتوجه الكاتب إلى أيهما يتحكم فى صياغته ومعانيه وتصويره جملة.

وأما رسالة الكاتب - فى قصده إلى تغيير ما يراه معيبًا فى عالمه الذى يصوره - فيظهر من وراء اختيار الكاتب للموضوعات الإنسانية التى يحددها. وعن طريق معالجتها يتكشف نوع إدراك الكاتب لعالمه، كما يبين ذلك الإدراك عن طريقة تصويره لأشخاصه فى ذلك العالم الفنى، وعن تعمقه فى تصوير جوانب خاصة من أنفسهم، ثم عن الشعور بالزمن فى اللحظة الخاصة التى يتضح فيها وعى الكاتب بعالمه.

ودراسة الكاتب وأشخاصه - على هذا النحو - لا تقف عند حد التحليل النفسى العام، ولا مناقشة المبادئ المجردة، بل لابد من الوقوف على مقاصد الكاتب العميقة التى يتمثل فيها الجهدُ الحى للكاتب فى سبيل النفوذ إلى أعماق الموقف الإنسانىّ الخاص به.

وقد ضرب سارتر مثلا لذلك «التحليل النفسى الوجودى» فى كتابه عن الشاعر الفرنسى : «بودلير» ؛ فبين فى هذا الكتاب كيف صور هذا الشاعر نفسه، فى تجارب متلاحقة، بها أعطى حياته وعصره كل ما لهما من معنى، وبها دان نفسه وعصره معًا. ولا تقف أهمية الأدب أو النقد عند الكشف عن جوانب العالم أو المجتمع، بل لابد - مع

ذلك - من بيان نوع التجربة التى عاشها الكاتب واستجاب فيها نوعا من الاستجابة إلى حاجات عصره ومجتمعه.

ثم إن من كتاب الوجوديين من يستفيدون من النزعة السلوكية الفلسفية Behaviourism - لتصوير الفرد فى المجتمعات فى صورة الفاقد لوعيه الذاتى، كأنه الأداة المسخرة، أو كأنه جملة انعكاسات للمجتمع من حوله، ولكنهم لا يقصدون من وراء ذلك إلى إقرار مثل هذه الفلسفة، وإنما يريدون - من وراء ذلك - هجاء الأفراد الذين لا يحققون وجودهم عن طريق وعيهم الرشيد، كما أنهم يقصدون كذلك إلى هجاء المجتمعات التى تجعل من الأفراد آلات تفقد الوعى الإنسانى الرشيد.

وكانت مصر مواكبة وتعيش تلك القضايا فهذا النقاش لم نفتقده بأى صورة من الصور طوال الخمسينيات وحتى ١٩٦١. والحديث عن الاتجاه الواقعى فى الشعر والقصة القصيرة والمسرح ازداد حدة، وكثر المؤيدون له، ودارت مساجلات نقدية حول الالتزام فى الأدب وعدم الالتزام. وتناول النقاد الواقعيون كتابات الرومانسيين بالنقد والتحليل والتفسير فى ضوء التحليل الاجتماعى للأدب، وانتهوا إلى رفضها لأنها لا تدعو إلى التقدم، ولا تصور المجتمع الصاعد، بل تمجد القيم الرجعية والسلبية.

إذا كنا قد وفينا الجانب الأخلاقى Ethics حقه من الدراسة فلابد من ذكر الجانب الجمالى أيضًا Aesthetics.

وإذ بلغنا هذه النقطة فالسؤال الذى نوجهه لأنفسنا هو : ما هى العلاقة بين الأشياء غير الجمالية والأشياء الجمالية ؟.

ومن ناحية أخرى يتمتع الإنسان بالحس الجمالى وبالحس العادى فى اللمس والشم والبصر وغيرها فما هى الصلة بين هذه الحواس والحس الجمالى ؟.

وهنا نصل إلى نقطة هامة وهى ضرورة أن نفطن إلى حقيقة أثر الأشياء غير الجمالية التى تنعكس على خاطر الإنسان ووعيه ودورها فى تكوين حسه الجمالى. ونصل إلى نقطة ثانية لا تقل أهمية عنها وهى دور الحواس الأخرى فى تكوين الحس الجمالى.

ونصل أيضًا فى نفس الوقت إلى ظاهرة هامة وهى ماهية الظروف التى قد تتدخل فتحول الأشياء غير الجمالية إلى جمالية والعكس. وكذلك إلى أى حد تتوقف الحواس

العادية عن المشاركة فى بناء الدور الذى يؤديه الحس الجمالى وإلى أى حد يكون عاديا أو جماليًا.

فهناك مدير متحف من المتاحف يعترف بأن ما يراه يوميا فى المتحف من اللوحات هو قرف مضاعف يشغل حوائط المبنى، ولا يرى أى مبرر لقدوم الناس لمشاهدتها. وكان قد قضى عشر سنوات فى مبنى واحد يعمل فيه وهو ذلك المتحف. وعلى العكس من ذلك نجد أحد العاملين يعشق لوحة أقل من مبتذلة فى مكتبه لطول ما اعتاد رؤيتها.

كان كروتشه Croce (١٧٦٦ - ١٩٥٢) يرى أنه ليس للواقعية الجمالية أى وجود مادى. ولذلك اتجهت الأبحاث المعاصرة فى الفلسفة إلى دراسة الأشياء الموجودة من حيث فاعليتها فى الوعى الإنسانى ومدى قدرتها على تحريك وتنويع المجسمات التقديرية والتشكيلات الذهنية، وكيف تجرى عملية تعشيش الفكر الإنسانى حول الأشياء. فالأشياء هى مصدر النماء والحياة فى كل ما يقوله الناس. ولو شئنا أن نبلغ المعنويات كان علينا أن نمارس الأشياء ممارسة جادة. يجب أن نزاول حرفة تملى الأشياء والتحديق فيها. ويجب أن نتروى فى استبصار جزئيات المشاهد جزئية جزئية حتى نصعد إلى الدلالات.

والتفكير الواقعى فى رأى الفلسفة الطبيعية لا يبدأ من الوعى وإنما يبدأ من الأشياء. وتؤدى مداومة الرؤية للأشياء والتملى منها إلى إعطاء الذهن فرصا أكبر فى التصور والتخيل واستملاح وجه معين من أوجه التشكيل الشيئى والفطنة إلى قيمة الأوضاع القالبية أو الأشكال الخارجية لهذا الشيء أو ذاك. أو على الأصح تلعب الأطر الخارجية للأشياء دورًا أساسيًا فى تكوين انطباعات من شأنها توليد أطر أخرى مستحدثة وتصورات شتى بشأن هذه الأطر. ومن تكرار هذه الواقعة تتألف حساسية معينة نحو الشكل الخارجى فى الأشياء تصبح فيما بعد مقدرة على استحداث اللذة بالرؤية أو استطابة هذا دون ذاك.

فالتمييز يبدأ بإمعان التفكير والمقارنة بين الأشياء. والمقارنة هى مبدأ ظهور الحس الذى يستحسن أو يستهجن.

وبونج Ponge هو مؤلف كتاب «التشيع للأشياء» الذى قدم له سارتر عرضا فى كتابه عن المواقف وتحدث عن الاهتمام المعاصر بالشيئية إبرازا وتحطيما فى آن معا. وبونج كان كثير الاهتمام بظاهرة التعلق بالأشياء. وتلته سيمون دى بوفوار بتأليف كتابها عن

قوة الأشياء. ونشأ كل هذا الاتجاه على أثر انتشار الفلسفة الظاهرية التى جعلت شعارها «فلنعد إلى الأشياء نفسها».

ويقال عادة إننا لا نملك مبادئ جمالية محددة، ولكننا نملك مجرد أسباب نغلبها على سواها. وعلينا أن نواصل اهتمامنا بهذه الأسباب لحين اكتشاف مؤدياتها الجمالية. وفلسفة الجمال هى التى تتولى صدق الحس الجمالى أو كذبه فى اكتشاف نسبة الخصائص الشيئية إلى الأعمال الفنية. فيدرس مثلا ما إذا كان وجود هذه الخصائص التى نراها جميلة فى حد ذاته كافيًا لزعمنا بأن هذا الشىء جميل. ويدرس أيضًا الظروف التى تتدخل لتعديل موقفنا من تلك الخصائص وتؤدى إلى إسقاط بعضها وإبدالها بما عداها.

ومعنى هذا أن الحس الجمالى يتبع مصادره النشوئية فى الأشياء ويتغير بتغيرها كما أن الخصائص الجمالية تتبع هذا التغير فى تلك الحاسة الجمالية.

من المؤكد أن السمع والبصر هما حاستا إدراك الجماليات الرئيسيتان فضلا عن أن الحواس الأخرى كالذوق والشم تلعبان دورهما خاصة كمؤثرين وكمولدين للصور الذهنية.

والفنون كما هو معروف فى تقسيمها التقليدى إما مكانية وإما زمانية. والفنون المكانية هى التى تجرى تكويناتها أو وحداتها الزخرفية على الأسطح المنبسطة للأجسام أيا تكن هذه الأجسام : دائرية أو كروية أو مسطحة كما هو الحال فى العمارة والحفر والتصوير والنحت والنسجيات المرسمة. والفنون الزمانية هى الإيقاعات بكل أنواعها وتداخلاتها وتعتمد على الترجيع المنظم للصوت وعلى ترديد الحركات كما هو الحال فى الموسيقى والرقص والغناء والشعر والتمثيل. وبطبيعة الحال ليس هذا التقسيم نهائيًا فى فصله بين هذه الفنون لأن موضوعاتها وخصائصها الزمانية والمكانية قد تتداخل وتستعين المكانيات بخصائص الزمانيات والعكس.

ولما كانت الفنون من مجال الزمانيات تعبر بالحركة والتتابع كما هو الحال فى الموسيقى والشعر فهى تفرض وجود الأذن وجودا أصيلا. والفن التشكيلى يستعيض عن هذا الوجود الزمانى فى اللوحات بخلق طبيعة الإحساس السمعى فى العين أمام الانحناءات والتعرجات التى تبتعث الإيقاع الموسيقى فى الرؤية العينية. ومن هنا جاءوا بالتعبير الشائع عن أن العين تسمع.

وقد يحدث العكس فى التصوير الذهنى عن طريق الإيقاع الموسيقى فى الأذن فترتسم فى الخيال صور تشبه المحسوسات التشكيلية وتنشأ الصور الذهنية بواسطة السمع فيقول الناس : إن الأذن ترى. ويمكن عندئذ أن نسمع الموسيقى فتتوالى المشاهد فى المخيلة وتدور فى ذهن المستمع كأنه يرى أحداثا متسلسلة فى الوقائع العينية الماثلة(٨).

ومن الممكن إذن كما فعل مالرو فى كتابه عن أصوات الصمت أن نتكلم عن موسيقية العمل التشكيلى. وكثيرًا ما عبر أصحاب التعليقات الفنية على أعمال المصور مانيه بأنها تحمل الأنغام النضرة وخاصة فى لوحته المشهورة عن «الغداء فوق العشب» التى عرضها بقاعة «المرفوضين» سنة ١٨٦٣.

ومن غرائب المصادفات أن يشهد إميل زولا الروائى الصالون الثانى الذى عرض فيه مانيه سنة ١٨٦٥ لوحته المشهورة «أوليمبيا» فيقول إن أعمال مانيه تحمل نفس النظريات التى ينادى هو نفسه بها ككاتب.

والواقع - كما يقول ميرلو بونتى فى كتابه «العلامات» - أن المنظور فى التصوير أكبر من كل سر صناعى فنى وأضخم من كل التقنيات الفنية ذاتها عندما يتعرض لمهمة محاكاة الحقيقة التى تكشف عن نفسها كما هى أمام الناس جميعًا. فالمنظور اختراع عالم محكوم مقيد من أطرافه بالكل التركيبى التلقائى الذى تقدم إلينا. تلخيصًا لما سبق يمكن أن نقول إن الفن اتجه نحو الواقع بتأثير الفلسفة الوضعية Positivism أو التجريبية empiricism وموجز قضاياها أن المعرفة المثمرة هى الحقائق وحدها، وأن العلوم التجريبية هى التى تمدنا بالمعارف اليقينية ؛ وأن الأشياء فى ذاتها لا يمكن إدراكها؛ لأن الفكر لا يستطيع إدراك شىء منها سوى العلاقات، ثم القوانين التى تخضع لها العلاقات.

ولا شك - بعد ذلك - أن الجمال الفنى يراعى فيه الجمهور الاجتماعى ؛ إذ لا يقصد فيه إلى محاكاة الصور الطبيعية وكفى، ثم إنه لا يقتصر فيه على تصوير ما هو جميل فى الطبيعة. وهذا هو مجال تأثير الجمهور فى القيم الفنية، اعتدادًا بمعنى الجمال والقبح فى معايير الجمهور الخاصة. فهناك فرق بين الجمال الطبيعى والجمال الفنى.

وكان أرسطو يشترط النبل فى شخصيات المأساة، ولا يجيز عرض الشخصيات الشريرة إلا إذا كانت ثانوية فى المسرحية، على أن يكون تصويرها ذا أثر فى إظهار النبل فى خلق الأبطال فى المأساة. وفى مثل هؤلاء الأبطال يتلاقى الجمال الطبيعى والجمال الفنى. ولكن ليس هذا الالتقاء إلا عرضًا. ويمكن أن يقال، بصفة عامة، إن المدارس الكلاسيكية فى الأدب والفنون تبحث عن هذا التلاقى بين الجمال الطبيعى والفنى؛ وواضح تأثرهم بأرسطو. ففى المأساة ـ مثلاً ـ يفضِّل أمثال سوفوكليس وفرچيل، وكورنى وراسين، تصوير الشخصيات الجديرة بالإعجاب لو أنها صودفت فى الحياة العامة.

وذلك على عكس المذاهب الرومانسية والواقعية والوجودية وغيرها من المذاهب التى أعقبت الكلاسيكية ؛ إذ هى تتحاشى تلاقى الجمال الطبيعى والجمال الفنى، وترى أن هذا التلاقى يضعف من قوة الفن. فولع الرومانسيون بتصوير شرور المجتمع وضحاياه من حولهم، وقصد الواقعيون – فى مذاهبهم كلها – إلى تصوير جوانب الواقع مهما كان بغيضا. وإلى هذا الجانب يرجع ولوعهم بتصوير الشر، لا إغراء به، ولكن لمعرفة وضع الإنسان الحق فى الكون ؛ لأن تصوير الموقف الحق الصادق يترك أثره الحميد فى الوعى عند الجمهور الناضج الوعى. والإدراك والوعى الصادق بالموقف كلاهما سبب هام من أسباب التحكم فى الموقف وتغييره. وقد يكون فى التصوير الفنى الجميل للتجربة المضادة للخلق مغزى خلقى، وعلى نحو ما يدعو إليه زولا فى أدبه الطبيعى ؛ إذ يرى أن الواقعيين – بهذا المعنى – يهدفون إلى «مثالية» ينتجها أدبهم، ويقول : «كلنا مثاليون»، أى نهدف إلى مثال، ولكن طريقتنا إليه تجريبية، على حين يسلك إليه الرومانسيون سبل الفرض والخيال.

الجمال الطبيعى ـ كما يقول كانط – «هو الشىء الذى تتوافر له صفة الجمال»، أما الجمال الفنى فهو «التقديم الجميل للشىء»، سواء كان هذا الشىء نفسه جميلاً أم لا، فقد يكون التقديم جميلا لشىء قبيح طبيعةً، فيعد جمالا فنيًا لجمال الصور الشعرية ؛ أو لجمال المشاعر التى يضفيها الشاعر على الشىء القبيح ؛ فوصف «بودلير» للجيفة فى ديوانه : «أزهار الشر» يُعد من عيون الأدب الفرنسى، وكذلك وصف فكتور هوجو : «الخنزير المحتضر». ويلتحق بذلك وصف ابن الرومى لمغنية قبيحة الصوت. ولجمال المعانى الإنسانية فى تصوير الشر حسن ذلك التصوير من الواقعيين فى عرضهم الفنى للشر، رغبة فى القضاء عليه.

وقد يكون تصوير المرأة الجميلة فى الأدب أو فى الفن قبيحًا، إذا لم يُحكم هذا التصوير من الناحية الفنية.

وإلى هذا الفرق بين الجمال الفنى والطبيعى أشار أرسطو حين لحظ حب الإنسان لرؤية الأشياء مصوَّرة محكمة التصوير، حتى لو كانت هذه الأشياء فى الطبيعة مما يؤذى منظرها، كصور الحيوانات الخسيسة والجيف.

وهذا الجمال الفنى يرجع إلى الذات، ولكنه - ولا شك - يرجع كذلك لما فى طبيعة العمل نفسه مما يدفع إلى الإعجاب أو النفور. فمهما كان فيه من معنى ذاتى فهو متعلق بحقائق موضوعية كذلك. ولا يتصور أن يعجب عاقل بعمل ما، ثم لا يكون لإعجابه صلة بالعمل الذى يعجب به، وبما فيه من معان تدفع إلى هذا الإعجاب. فهناك نوعان من الإعجاب : أولهما ما يبعث عليه الشىء الجميل فى الطبيعة، وثانيهما ما يوحى به إلينا تقديم شىء ما تقديما فنيا محكما، على حسب قواعد الفن فى الأدب وغيره من الفنون، وعلى حسب ما يطلب من كل جنس أدبى. ولكل نوع من هذين النوعين من الإعجاب قيمته الخاصة. وكثيرًا ما يحدث الخلط بينهما، وهذا الخلط سيىء الأثر فى فهم الفن والأدب بخاصة، وفى فهم علاقتهما كليهما بالطبيعة، ثم فى فهم العوامل الاجتماعية وتأثيرها فى القيم الفنية فى مختلف الأجيال.

فالجميل عند سارتر على العكس من ذلك ليس كائنًا قابلاً لأن يكون موضوعًا للإدراك، إنه فى صميم طبيعته مفارق للعالم. إننا لا يمكن أن نكشف عنه بأن نسلط عليه ضوءًا - لأن الذى سوف يستضاء هنا إنما هو النسيج وليس الموضوع الجميل.

فالواقع أن الفنان لا يحقق صورة نعقلها وإنما يقدم «مماثلاً ماديًا» analogon matériel يمكن لكل من أراد أن يدركه بمجرد أن ينظر إليه ويلتفت له. أما الصورة الخيالية فتظل رغم تحقق المماثل المادى لها محوّمة على المستوى الخيالى؛ إذ ليس هناك تحقق واقعى realisation لما هو خيالى، وإنما تموضع له Objectivation - فكل ضربة فرشة من الفنان ليست مقصودة لذاتها ولا من أجل الكائن الواقعى، بل تقصد إلى مركب لا واقعى يظهره الفنان من خلال هذه العناصر الواقعية، وعلى هذا الأساس ينبغى أن نفهم اللوحة على أنها شىء مادى يزوره من آن لآخر ذلك الموضوع المصور فيه.

وقد تضللنا تلك اللذة الحسية التى نستمدها من بعض الألوان الواقعة على النسيج مثل ألوان الأحمر عند ماتيس Matisse، ولكن ينبغى أن نعلم أن هذه اللذة التى نحسها

نحو الألوان فى حد ذاتها معزولة عن سياقها - أى عن موضوعها الفنى - كأن تكون موجودة فى الطبيعة لا تنطوى على أى صفة جمالية - فى حين لو أدركناها متضمنة فى لوحة لماتيس مكونة موضوعًا لا واقعيًا فإنها عندئذ تكتسب صفتها الجمالية..

أما فيما يتعلق باللذة الجمالية، فهى شيء واقعى ولكنها ليس فى حد ذاتها ناشئة عن لون واقعى، إنها ليست أكثر من طريقة لفهم الموضوع اللاواقعى، فهى لا تتصرف إلى اللوحة الواقعية بل إنها تهيب بالموضوع الخيالى من خلال النسيج الواقعى، وهذا هو تفسير تجرد النظرة الاستطيقية من كل غرض عملى - وهو يفسر لنا أيضًا عبارة كانط : إنه ليس من المهم أن يكون الموضوع الجميل حين نحس جماله موجودًا فى الواقع أو غير موجود فيه، وهذا هو أيضًا رأى شوبنهور عندما يأخذ فى الحديث عن توقف إرادة القوة، وليس مرجع هذا هو أسلوب سحرى فى فهم الواقع وإنما الذى يحدث هو أن الوعى الخيالى يقوم بتركيب الموضوع الاستطيقى وفهمه حين يرتفع به إلى مرتبة اللاواقعى.

وإن ما قد ذكرناه عن التصوير لينطبق أيضًا على فن الرواية والشعر والفن المسرحى ، فمن الواضح أن الروائى والشاعر والكاتب المسرحى ينشئون جميعًا موضوعًا لا واقعيًا بواسطة «المماثلات الكلامية analoga verbeaux. ويترتب على ذلك أن الممثل الذى يقوم بدور هاملت يستخدم ذاته وبدنه كله كمماثل analogon لهذه الشخصية الخيالية، وهنا يمكن لنا أن نجد حلاً لهذا الجدل الشهير الخاص بمفارقة الممثل، فقد ذهب البعض إلى القول بأن الممثل لا يتقمص الشخصية التى يقوم بتقديمها، فى حين يذهب الآخرون إلى القول بأن الممثل يتقمص الشخصية التى يقدمها. ولكن يبدو لى أن هذين الرأيين لا يتعارضان لأن الإيمان بالشخصية - أى تقمصها - لو فسرناه بأنه تحقق واقعى لها، فمن الواضح أن الممثل لا يفترض نفسه هاملت، ولكن هذا لا ينفى أنه يوظف نفسه تمامًا لتقديم هاملت، إنه يستعمل كل مشاعره وقوته وحركاته كمماثلات مادية analoga لمشاعر هاملت وسلوكه، ولكنه فى نفس الوقت يجردها من الواقع ويحيا على مستوى عالم لا واقعى ، فإذا انخرط الممثل فى البكاء حقيقة فى سورة انفعاله، فليس هذا البكاء واقعيًا لأنه يعرف والجمهور أيضًا يعرف أنه ليس بكاء هاملت وأن دموعه هى مجرد مماثلات للبكاء اللاواقعى، ذلك أن الممثل هنا مأخوذ باللاواقعى، كما أن الشخصية «لا تتحقق ne se realise pas» فى الممثل وإنما «يتجرد الممثل عن الواقع s'irréalise» فى الشخصية التى يقدمها.

من هذه الملاحظات يمكن أن ننتهى إلى القول بأن الواقعى ليس أبدًا جميلاً، والجمال هو قيمة لا تنطبق إلا على الخيالى وهو يضفى العدم على العالم فى تركيبه الأساسى، ومن هنا يتضح غباء من يخلط بين الأخلاق والاستطيقا ؛ ذلك لأن قيم الخير تفترض الوجود فى العالم، وهى تتعلق بالسلوك الواقعى وتخضع للب الوجود وعبثه، أما اتخاذ موقف استطيقى تجاه الحياة فيعنى خلط الواقع بالخيال، وقد يحدث أن نتخذ موقف التأمل الاستطيقى عندما نواجه أحداثًا أو موضوعات واقعية، ولكن فى هذه الحالات ينزلق موضوع التأمل إلى العدم le neant وفى هذه اللحظة لا يصبح الشىء موضوعًا للإدراك بل مجرد مماثل مادى لذاته analogon والصورة الخيالية l'image اللاواقعية تتكشف لنا من خلال ما يظهر لنا فى الواقع، فالموضوع الواقعى يمكن أن يتحول صورة خيالية، ولكن بعد أن يصبح محايدًا أو منفيًا، كما لو تأملت امرأة جميلة أو منظر مصارعة الثيران أو حين يكون مظهرًا مبهمًا لأى شىء آخر كما لو التقط الفنان انسجام لونين صاخبين من خلال بقع يصادفها على جدار، عندئذ يختفى الشىء وراء نفسه ويصبح «غير قابل للمس intouchable»، بعيدًا عن متناولنا، ومن هنا يتجرد من كل أغراض نفعية، وبهذا المعنى يمكن أن نقول إن الجمال الفائق للمرأة يذهب الرغبة فيها، فلكى نرغب فيها لابد أن ننسى أنها جميلة لأن الرغبة اندفاع فى حضن الوجود فيما هو عرضى وعينى absurde، والتأمل الاستطيقى للموجودات الواقعية يشبه فى تركيبه «مرض الذاكرة» البرامنيزيا paramnésia الذى يحدث فيه أن يتحول الشىء الواقعى إلى مماثل لذاته فى الماضى . ولكن فى الحالة الأولى يحدث نفى أو إثبات للعدم negating - neantisation، فى حين يحدث فى الحالة الثانية إرجاع للشىء فى الماضى relegation - passéification إذ يكون الفرق بين البرامنيزيا وبين الموقف الاستطيقى كالفرق بين الذاكرة والخيال[٩].

يتضح لنا مما سبق كيف أخذ سارتر فى فلسفته الجمالية بالتفسير الذى يرجع الخبرة الجمالية إلى النشاط الخيالى عند الإنسان، فاقترب فى هذا الرأى من رأى الفيلسوف الإيطالى بندتو كروتشه، غير أنه قد أضاف تفسيره الخاص للوسائط المادية التى يتعامل بها الفنان تلك الوسائط التى سماها بالمماثلات analoga.

الوضعية المنطقية والتحليلية فى جماليات زكى نجيب محمود:

تدور فلسفة زكى نجيب محمود الجمالية حول عدة محاور أهمها منطق التحليل اللغوى المستمد من فلسفة الوضعية المنطقية، ونظريته الانفعالية فى القيم، ثم موقفه فى النقد الأدبى والفنى.

لقد تمسك زكى نجيب بمنهج التحليل الذى يطبق معيار التحقق على لغة العلم، فذهب إلى القول بأن صدق العبارات فى العلوم الطبيعية يرجع إلى مطابقة العبارة للواقع، أما فى العلوم الرياضية فيكون المعيار هو اتساق النتائج مع المقدمات.

ويسلط زكى نجيب سلاح التحليل على عبارات الفلسفة الميتافيزيقية التقليدية التى تتحدث عن مطلقات لا تشاهد فى الواقع، وبالتالى لا يمكن تطبيق معيار الصدق والكذب على مدلول لها، وينتهى إلى القول بأن ما تتحدث عنه الميتافيزيقا من مطلقات كالقول بالمثل أو الجوهر أو الأنا الكلى هى عبارات لا هى صادقة ولا هى كاذبة، وإنما هى عبارات من باب اللغو خالية من المعنى.

ومنهج التحليل المنطقى للغة الذى يسلطه على لغة العلوم بل واللغة الجارية هو الأداة التى يفرق بها بين اللغة العلمية وما عداها من لغات لا تدخل المجال العلمى كعبارات الشعر والأدب والدين والفن.

ويضرب مثالاً لذلك ما دارت حوله الفلسفة المثالية الأفلاطونية من حديث عن مثل الخير والجمال ووجودهما فى عالم مفارق خالد مستقل عن عالم الواقع المحسوس، يعقب زكى نجيب على ذلك بقوله : «إننا فى الحقيقة لا ندرى كيف يكون لمثل هذا الكلام معنى - لأنه ليس هناك من الكلمات ما يدل على موجودات فعلية إلا أسماء الأعلام، وأى كلمة مثل إنسان فى حد ذاتها هى رمز ناقص لا يرمز إلى شىء محدد إلى أن يعرف الفرد الجزئى الذى يتصف بمجموعة الصفات التى تدل عليها هذه الكلمة.

وكذلك نقول فى كلمة جمال فهى ليست كلمة واحدة كما يبدو، ولكنها مجموعة من صفات لا يكون لها مدلول فعلى إلا إذا وقفنا على الفرد الجزئى الذى تتمثل فيه تلك الصفات، أى أن هذه الكلمة عند تحليلها ليست اسما لشىء محدد معين.

وحتى لو فرضنا أن كلمة جمال اسم لفكرة معينة نراها متمثلة فى كل الأشياء التى نقول عنها إنها جميلة، فنحن لا نسأل ما هذه الفكرة الواحدة التى تكون فى الشفق وتكون فى قصيدة الشعر فى آن واحد... فلئن كان جمال الشفق فى لونه فليس لقصيدة الشعر لون وإذا كان جمال القصيدة فى صورتها أو فى لفظها الموزون، فليس للشفق صورة ولا لفظ موزون منظم، قل ما شئت فى العنصر الذى نراه مصدر الجمال فى شىء ما نجد أن هذا العنصر غائب فى أشياء أخرى مما تصفه بالجمال.

إن كلمة جميل وما يدور دورها من كلمات لا تشير إلى شىء قائم فى عالم الأشياء الخارجة، بل تشير إلى حالة نفسية يحسها قائلها فليس فى الشفق الجميل إلا سحاب مصبوغ بألوان يمكن تحديدها بأطوال موجاتها الضوئية، وإن الجمال فيها هو من نفس رائيها، وكلمة جميل دال على حالة ذاتية عند فرد معين، وليس ثمة تناقض بين شخصين يقفان أمام الشفق الواحد، ويقول أحدهما إنه جميل بينما يقول الآخر إنه خال من الجمال.

ويوضح زكى نجيب نظريته فى القيم الأخلاقية والجمالية بقوله إن أحكامنا على سلوك معين بالخير أو على موضوع أو شىء بأنه جميل، إنما هى أحكام تصف شعورنا وانفعالنا بما يعجبنا أو لا يعجبنا، ومن هنا تخرج أحكامنا وعباراتنا التى تتحدث عن الخير والجمال عن مجال العلم.

يوضح زكى نجيب محمود نظريته فى القيم بقوله :

«إن العبارة الأخلاقية وكذلك العبارة الجمالية لا تصف شيئًا، إنما هى تعبير عن انفعال المتكلم، وهى تقال لعلها تثير فى السامع انفعالاً شبيهًا به، كما يصيح حيوان من ذعر فتثير الصيحة ذعرا شبيها به عند سائر أفراد الفصيلة التى تسمع الصيحة، والأصل فى أن يستخدم المنفعل كلمة معينة فيثير بها انفعالاً شبيهًا بانفعاله عند السامع مرجعه أن أبناء الجماعة الواحدة يربون على طريقة واحدة فتصطحب كلمة ما بشعور ما فى عملية التربية حتى إذا ما نطقت كلمة بعد ذلك أحدثت فى نفس سامعها نفس الشعور الذى كان قد اصطحب بها مرارًا فى أثناء تنشئته وتربيته.

أما فى النقد الفنى فيتبنى زكى نجيب محمود مذهب النقد الجديد - New Criticism وخلاصته أن الناقد عندما يتناول موضوعا من موضوعات الفن والأدب فعليه

ألا يبحث عما يحاكيه هذا العمل الفنى أو الأدبى سواء كان باطن نفس الفنان أو خارجها، على الناقد أن يعكف على تحليل العمل نفسه ولا ينفذ من خلاله إلى نفس الفنان ولا إلى العالم الخارجي، عليه أن يقف عنده ليرى كيف تآلفت عناصره.

يقول : لا يجوز للناقد فى هذه المدرسة الجديدة أن يسأل عن لوحة مثلاً قائلاً ما مغزاها ؟ أو ما معناها ؟ لأنه لا مغزى ولا معنى فى الفنون ؛ إذ الفن خلق لكائن جديد. هل نسأل عن جبل أو عن نهر أو عن شروق أو غروب قائلين ما مغزى وما معنى، أو هل ترانا ننظر إلى التكوين وحده معجبين أو نافرين(١٠).

وعندما يتحدث زكى نجيب عن موقفه النقدى فإنه لا يقف عند حدود التأثر والانفعال، وإنما ينظر إلى الأعمال الأدبية والشعرية نظرة المحلل المدقق، ويرى أن الشاعر عندما يبدع فإنه يجسد اللامحدود فى لفظة مكثفة محدودة، ويضرب مثلاً لذلك قصيدة أنس الوجود للعقاد التى عبّر فيها العقاد عن تجسد مصر كلها فى آثارها القابعة فى معابدها ؛ إذ يرى العقاد كيف يرقد الزمان فى جوف تلك التماثيل وكأنها مسحورة ترجو كاهنًا يزيل عنها السحر.

فما يقوله شاعرنا العقاد :

قضى نحبه فيه الزمان الذى مضى	فكان له رسمًا وكان له قبرا
واشهدنا منه شخوصًا كأنها	مساحير ترجو كاهنا يبطل السحرا (١١)

كذلك ينظر زكى نجيب فى فلسفة الفارابى ونقده للشعر، ويرى فى نص موجز ورد فى كتاب إحصاء العلوم ما يقترب من مذهب الناقد الإنجليزى الشهير أ. أ. ريتشاردز فى كتابه مبادئ النقد الأدبى.

ففى مذهب الناقد الإنجليزى ريتشاردز أن «العين عند قراءة قصيدة تسير فى عمليات متتابعة تدرك بها الكلمات المكتوبة فتحدث استجابات شتى يصل عددها إلى ست، وتتلخص فى الإحساسات البصرية الحادثة عند قراءة الكلمات، ثم ترتبط بها الصور الخيالية التى تنطوى عليها هذه الكلمات، ثم تطرأ خيالات أخرى تستدعيها هذه الصور وأفكار عن موضوعات تثير انفعالات، وأخيرًا ينجم عن ذلك مواقف سلوكية.

وإلى مثل هذا التعبير يتحدث الفارابى عن طبيعة التخييل الشعرى ويبين أثره على القوة النزوعية للمتلقى، فيقول فى الفصل الذى عقده لعلم المنطق فى كتابه إحصاء العلوم عندما كان بصدد مقارنة العبارة الشعرية بغيرها من العبارات الدالة :

الأقاويل الشعرية هى التى تؤلف فيها أشياء من شأنها أن تخيل فى الأمر الذى فيه المخاطبة خيالاً ما أو شيئًا أفضل أو أحسن، ذلك إما جمالاً أو قبحًا أو جلالة أو هوانًا أو غير ذلك مما يشاكل كل هذه.

ثم يصف المرحلة الثانية التى لا يقف عندها القارئ وكفى، بل لتثار فى ذهنه خبرات ماضية تشبه الصور الحاضرة أمام ذهنة فيقول :

«ويعرض لنا عند استعمال الأقاويل الشعرية عند التخيل الذى يقع عنها فى أنفسنا شبيه بما يعرض لنا عند نظرنا إلى الشىء الذى يشبه ما يعاف، فإنا من ساعتنا يخيل لنا فى ذلك الشىء أنه مما يعاف فتقوم أنفسنا منه فتتجنبه وإن تيقنّا أنه ليس فى الحقيقة ما يخيل لنا».

أى قد يحدث أن ينظر الإنسان إلى شىء ليس فى ذاته كريهًا لكنه يشبه شيئًا آخر كريهًا فيستدعى بحسب قانون التداعى شبيهًا له.

أما المرحلة التالية فهى تصور الأثر النزوعى الذى يتبع الوهم والخيال إذ يميل الإنسان إلى أن يتصرف وفق وهمه غاضًا نظره عن المعرفة العقلية ؛ وبهذا يكون لدوافع اللاواعى من التأثير فى السلوك ما لا يكون للعقل الواعى. يقول الفارابى إننا نفعل فيما تخيله لنا الأقاويل الشعرية كفعلنا فيها لو أن الأمر كما خيله لنا ذلك القول، وإن علمنا أن الأمر ليس كذلك، فإن الإنسان كثيرًا ما تتبع أفعاله تخيلاته أكثر مما تتبع ظنّه أو علمه، فإنه كثيرًا ما يكون ظنه أو علمه مضادًا لتخيله فيكون فعله بحسب تخيله لا بحسب ظنه أو علمه.

ويقول د. زكى نجيب محمود معلقًا على عبارة الفارابى : «فى هذا الجزء من عبارة الفارابى وصف لتأثر الإنسان بما يرتسم له فى ذهنه من خيال حتى وإن علم أن واقع الأمر لا يطابق هذا الخيال المرتسم».

ويقول : «ولا يفوت الفارابى أن يلاحظ هذه الملاحظة العامة عن الطبيعة الإنسانية، وهى : إنه إذا ما تعارض وهم الإنسان مع علمه بالواقع فالأغلب جدًا أن يميل الإنسان نحو التصرف وفق وهمه»(١٢).

الفصل الثالث

الأسس الفنية للمذهب الطبيعي في الأدب

عندما أتحدث عن المذهب الطبيعي في الأدب فأنا أدرج تحت هذا العنوان المذهب الواقعي والمذهب الكلاسيكي في الأدب أيضا حيث إن الأساس الميتافيزيقي لها واحد، كما بينت ذلك في الفصل الأول من هذا الباب، وكذلك نجد أن الأسس الفلسفية واحدة في التسميات الثلاث.

ولما كانت كلمة «الطبيعة» توحي بأكثر من دلالة، فقد عدد لفجوى Lovejoy لكلمة الطبيعة أكثر من مائتي تعريف، وبالتالي فهي توحي بأكثر من دلالة، وتحمل أكثر من معنى ، نظرًا لاختلاف المراحل التاريخية التي مرت بها، وتعدد وجهات النظر إليها وفق ظروف كل بلد والخصائص التي يتميز بها عن غيره، وما لذلك من أثر في جعلها تبدو غامضة - فإني سوف أعرض بإيجاز لتداخل مفهوم الطبيعة والواقعية والكلاسيكية، موضحًا أن أساس العمل الفني واحد في هذه التسميات الثلاث.

لقد تأثرت الطبيعة بالاتجاه الفلسفي التجريبي في فلسفة تين Taine. الذي شرح في قانونه المشهور - أسباب الاختلاف في النتاج الفني لمختلف الأجناس البشرية، فأرجعها إلى ثلاثة أسباب : الجنس، والبيئة، وتأثير الماضي والحاضر. وهذا اتجاه علمي في النظر إلى الأمور. والواقعية في حد ذاتها اتجاه علمي في الأدب ؛ لأن الكاتب الواقعي يصف الواقع من خلال منظور تين Taine، ويصف الواقع ولا يستسلم للخيال أو يجعله يغشى الواقع أو يمنع ظهوره. وهذه هي النظرة العلمية.

ولا ريب أن المذاهب الطبيعية أو الواقعية لم تنشأ فجأة، بل لها بذور نمت في الأدب والنقد من قبلها. ومظهرها ربط الأدب بالمجتمع الذى نشأت فيه ؛ فقد بينت في

الفصل الثانى من هذا الباب كيف ارتبط الأدب بغاية خلقية مباشرة. وقد حرص الكلاسيكيون على الغاية الخلقية للأدب. فأدب الكلاسيكيين «ينتصر فيه الحق على الباطل، ويقوّم فيه كل من الشر والخير تقويما دقيقًا» (تيجم ٢٩٨).

ولعل خير ما يبرز المعالم الأساسية للواقعية هو وضع الاتجاه الواقعى مقابل المثالية. إن المثالية تلجأ إلى قدرة خارقة على الخلق والإبداع لتحويل الوجود الحقيقى إلى عالم تصورى خيالى . وهى لا تقدر إلا الفكرة، ثم إنها تقدر الفكرة معزولة عن الناس الذين يستنبطونها، والظروف التى تولدها والتى لا يمكن فهم الفكرة وتفسيرها إلا فى ضوئها. أما الواقعية فعلى النقيض من ذلك تمامًا، أى أنها تحاول إدراك الوجود على حقيقته، ولا تسمح للخيال أن يزيفه، وهى تربط الفكرة بالمجتمع الذى نشأت فيه، وبالظروف التى أحاطت بها وتدركها وتفسرها فى ضوء هذا الربط. وإذا كانت المثالية ترى أن الإنسان يدرك الوجود بخواطره وتأملاته، فإن الواقعية مثل الطبيعية والكلاسكية ترى أنه يدركه بتجاربه العملية الواقعية. هذا هو الأساس العام أو القاسم المشترك الأعظم الذى تشترك فيه كل مفاهيم الواقعية والطبيعية والكلاسكية. فالاتجاه الواقعى فى الفن والأدب هو الذى يعترف بوجود الواقع الموضوعى للحقيقة الكونية أو الاجتماعية خارج الذات فى أثناء العمل الفنى أو الأدبى ، ويجتهد فى تصوير هذا الواقع وعرضه فى العمل الفنى[1].

والعمل الفنى فى هذه التسميات الثلاث - الطبيعية - الواقعية - الكلاسيكية - ينتج من الواقع، ويستمد من الواقع عناصر وجوده العامة. فالفنان أحيانا يحاكى الطبيعة.

«فمن الناس من يتوافر لهم - مع الرصانة والصرامة - الهدوء وإمعان النظر فى الطبيعة ؛ وغالبًا ما يعرف هؤلاء - خيرًا من سواهم - الأوتار الرقيقة التى يجب العزف عليها، فيثيرون الحُميّا فى سواهم، دون أن تبين منهم أماراتها». وتارة أخرى ينص ديدرو على أن مجرد محاكاة الطبيعة وحدها غير كاف ؛ إذ لا بد من الدراسة والخبرة، والوقوف على تاريخ الفكر. والفنان خالق غير مقلد. فإنتاج الفنان الشخصيات - خيالية أو مثالية - مبنى على إدراك الفنان جملة علاقات متفرقة فى الطبيعة فى كثير من الأشخاص ؛ ولا وجود لها مجتمعة إلا فى النموذج الذى صوره. فالفن يجمّل الطبيعة، ويبدو كأنه يضرب المثل كى تحاكيه الطبيعة، ولا يحاكيها. والفنان لا يقتصر على رسم الواقع المباشر لظواهر الأشياء ، ولكنه يعبر عما هو جوهرى فيها[2].

على أن من المقطوع به أن كتاب الواقعية لا يقتصرون على نقل الواقع، بل إن لهم أصالتهم فى الاختيار من هذا الواقع لغاية اجتماعية وإنسانية. ويقول زولا - صاحب المذهب الطبيعى - إن دعوته مثالية، ترمى إلى مثال، لا عن طريق الحلم بعالم أفضل كما يفعل الرومانسيون، بل عن طريق البدء بالواقع ويصرح بلزاك - رأس الواقعيين الأوربيين - فى مجموعة قصصه : الملهاة الإنسانية (طبعة عام ١٨٤٢) أن له - من وراء التصوير الواقعى - غاية خلقية. هى إيقاظ روح الفرد، والتعالى بخلق المجتمع.

فالمذهب الطبيعى ليس مجموعة من النظريات الأدبية، بل إنه موقف واختيار ورؤية للمصير البشرى ، كما كانت الواقعية الأولى فلسفة خاصة فى فهم الحياة والأحياء وتفسيرهما، أو هى وجهة نظر خاصة ترى الحياة من خلال منظار أسود، وترى أن الشر هو الأصل فيها، وأن التشاؤم والحذر هما الأجدر ببنى البشر لا المثالية والتفاؤل. ولقد استعار المذهب الطبيعى من الفن الواقعى بشكل عام، كل أساليبه. إن الكاتب الطبيعى لا يسعى للولوج إلى أعماق الضمير، ويرفض رهافة التحليلات، وأغوار الذاتية، ولكنه يشغل أيما شغل بالوصف الشكلى المحض، وتفجير عاطفة موضوعية من تصوير وثائقى واسع وعريض. وتطلق كلمة «المذهب الطبيعى» على رؤية روائية واسعة، طبعت عالميًا النصف الثانى من القرن التاسع عشر بطابعها : اتساع الصورة، وشخص يكاد يكون ملحميًا، فى تاريخ يظل إنسانيًا واجتماعيًا، وإحساس بيولوجى حاد بالإنسان الذى يسحقه المجتمع أو يفتته التاريخ. وتتجمع فى هذا الإطار أعمال قصصية كثيرة كتبت فى نصف قرن (فى الروايات التى مهدت بها جورج صاند، وجورج اليوت، وشارلوت برونتى ؛ وفى بعض مظاهر من هوجو وفلوبير وموباسان. إنها رواية زولا وتوماس هاردى وسلما لاغرلوف وتولستوى (الذى كان مبدئيًا من خصوم المذهب الطبيعى) ثم الذين تلوهم مرتات دوغار، مرتان أندرسن، نيكسوه، سيجريد أنست). إن المصير الإنسانى قد بدل فيها كليًا بالمصير الاجتماعى والتاريخى . وتتوازن المأساة الجماعية والمأساة الفردية توازنًا تامًا، ويقدم الكاتب هذه المأساة مع أنها مأساة ملحمية.

والواقعيون يقررون الصلة بين الأدب وغايات المجتمع لا على أساس الخلق السائد ؛ إذ قد يكون هذا الخلق فى بعض مظاهره مواصفات ومزاعم لا أساس لها، بل على أساس المقاييس الإنسانية، وحرية الإنسان، وحاجات المجتمع فى فترة خاصة من تاريخه.

وكما أن العلم على حد استشهادهم يمد الإنسان بالمخترعات وغيرها مما يساعد الإنسان فى السيطرة على الطبيعة وإخضاعها لمصالحه وإرادته، فالأدب الواقعى يجب أن يمده بالقصة والمسرحية التى تساعده فى التغلب على شرور مجتمعه وتعمل على تقدمه عن طريق تغيير حياة الملايين التى تعيش داخله وتكون واقعه. ذلك أن واقع المجتمع هو عبارة عن حياة الملايين، والأدب ليس مجرد صورة مأخوذة من الحياة، وإنما هو تعبير أكثر الناس إدراكا له تعبيرًا يهدف إلى تغيير المجتمع الذى لا يمكن أن يتغير إلا بتغيير هذه الحياة : (إن الكاتب العظيم هو الذى يغيرنا بحيث نحس عقب قراءة كتابه أننا لم نعد كما كنا قبل قراءته.. وأننا تغيرنا إلى أعلى). وإذا فهم الكاتب وضعه الحقيقى فى المجتمع، وأدرك مسئوليته الكاملة، ونهض بالدور القيادى الحر الذى يعزز مكانته، ويرتفع بها إلى مستوى الإيجابية الفعالة، فإنه لابد مستجيب لحاجات عصره وقيم مجتمعه بطريقة تلقائية.

ولقد أنتجت الواقعية إنتاجًا ضخما لا يتمثل فى قصص «بلزاك» فحسب بل وفى الكثير من قصص جوستاف فلوبير (١٨٢١ - ١٨٨٠) الذى ولدت الواقعية الوثائقية على يديه. فالوصف عنده أصبح فنًا يكتفى بذاته ؛ إذ هو مصنوع من وثائق دقيقة، ومن إحكام الكلمات والصور، مما أثقل الإبداع الواقعى الحقيقى دون ضرورة ظاهرة. فبدلا من أن يقدم فى قصصه «الواقع» الاجتماعى أو الروحى أو المعنوى ، كما كان يفعل «بلزاك» تمهل عند المظاهر الوصفية والتزيينية. فهو يطمح فى أدب يكاد يكون «علميًا» وفى «دراسة» اجتماعية نفسية، أو دراسة للعادات ؛ إلا أنه يخفى وراء هذا العالم الموضوعى ولعا بالوصف والتأنق الماهر المرصع. والواقع أن الواقعية الوصفية التى تعللت بالوثيقة الدقيقة (قد أسفت راضية نحو «الوصف للوصف» مكدسة المصطلحات الفنية والوصفية ؛ كأن الكاتب كان يشعر أنه يحضر لطلابه فى المستقبل «نصًا إملائيًا» فى المرحلة الثانوية) وفلوبير هو الذى قرأ ألفى كتاب من المكتبة الوطنية بباريس، لكى يدرس البيئة الاجتماعية والجغرافية لأحد أعماله الروائية.

كان انتصار الحركة الواقعية فى أوروبا واضحًا إلى حد بعيد وقد طورتها فرنسا تطويرًا واعيًا بعد أن وصلتها الموجة عام ١٨٣٠ , وأدى القصص الواقعى الذى كتبه «ستندال» و «ميريميه» و «بلزاك» إلى الواقعية التشاؤمية، أو إلى المذهب الطبيعى الذى يمثله زولا وفلوبير. ومعروف أن زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢) دعا إلى التجربة الأدبية فى

القصة والمسرح، وإلى تحطيم ما هو فوق الطبيعى ميتافيزيقيا وما ليس عقليًا. وذهب إلى أن الكاتب يجب أن يسلك فى دراسته الفنية للمجتمع مسلك العالم فى معمله والطبيب فى تجاربه. على أن تتفق تجاربه فى القصة والمسرح مع النتائج والنظريات التى انتهى إليها العلماء. ودعا أيضًا إلى التمسك بالتحليل النفسى وإعطائه الأهمية اللائقة، لنستطيع إرجاع الظواهر الحسية والخلقية إلى أسبابها الحقيقية ولنهيمن عليها ونوجهها توجيهًا صائبًا إذا ما عرفنا هذه الأسباب. إن موضوع الكاتب - كما يرى زولا- هو أن الإنسان جزء من الطبيعة لا منفصل عنها. وهذا الإنسان لا اختيار له، لأنه مسير بعاملين هما : الوراثة والبيئة، وقد شرح «زولا» مذهبه الطبيعى فى الأدب فى كتابه (القصة التجريبية).

وقد سبقه بلزاك (١٧٩٩ - ١٨٥٠ م) إلى تأليف قصص واقعية، وكانت واقعية بلزاك اجتماعية محضة، لم يتكلف فيها التطبيق للنظريات العلمية فى أدبه كما فعل زولا. فكان أكثر عمقًا وأخصب أثرًا. وقد وصف - فى واقعيته - المجتمع الفرنسى فى عصره، وولع - كما ولع زولا - بتصوير الشر، كما هو فى الواقع ؛ وغرضهما كليهما هو الوقوف على هذا الشر للثورة عليه، وما يترتب على ذلك من تغير نظام المجتمع من وراء هذا التصوير.

إن المذهب الطبيعى أو الواقعى لم يظهر فى مصر من فراغ فقد تم التمهيد له فى القرن التاسع عشر عندما ظهرت نظرية دارون، ورد الشيخ الأفغانى على أتباعها فى رسالته «رسالة فى الرد على الدهريين». وكان شبل شميل قد قام بترجمة هذه النظرية بل إن فكرتها نفسها تم استيعابها فى الرواية خاصة روايات نجيب محفوظ حيث نرى إشارات لها.

لذا نستطيع أن نقول : إنه كانت هناك حركة فكرية وفلسفية مهدت لهذا الاتجاه.

كان هناك الفكر الأرسطالى يتأثر به أحمد لطفى السيد ويعبر به فى كثير من توجيهاته السياسية والتعليمية ومواقفه العملية، فى صحيفته (الجريدة) سنة ١٩٠٧. ثم كان هناك الفكر الديكارتى يبشر به طه حسين منهجًا عقليًا للدراسة والبحث. ثم برزت بعد ذلك اتجاهات فكرية متنوعة (تميزت بكثير من القلق الفكرى الناتج عن إحساس المثقفين بضرورة الجمع بين طرفين كانا ما يزالان يبدوان وكأنهما نقيضان لا يجتمعان، وهما الثقافة التقليدية الموروثة من جهة والثقافة المنقولة من جهة أخرى).

ويؤكد هذا الرأى أن سيد حامد النساج يقول : ونحن نرى أن الاتجاه الواقعى فى الأدب عموما لم ينشأ هكذا من فراغ، وإنما كانت هنالك إرهاصات متعددة ومقدمات موضوعية ودوافع إيجابية، مهدت له الطريق، وأتاحت له الفرصة، وهيأت له السعى، وفتحت أمامه الباب كى يدعم كيانه، ويثبت وجوده ويجد التربة الصالحة التى تغذيه وتنميه وتجعل جذوره أكثر تماسكا ورسوخا لسنوات أطول من السنوات التى عاشها الاتجاه الواقعى فى مرحلته الأولى . وليس ذلك فحسب، ولكن لتتفرع منه فروع عرفت كل منها طريقها وحددت لنفسها مسارا واضحًا. ولو لم توجد هذه العوامل وتلك الدوافع والإرهاصات ما قدر للاتجاه الواقعى فى الأدب المصرى أن يتغلب بالصورة التى رأيناه عليها أواخر الأربعينيات وطوالع الخمسينيات وحتى منتصف الستينيات، بشكل هدد الاتجاه الرومانسى تمامًا وجعله يقف خلف الستار إلى حد بعيد (ص ١٣٩).

كانت هناك إرهاصات فى الحياة السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية. وكانت هنالك مقدمات فكرية تمثلت فى كتابات الاقتصاديين والاجتماعيين. وكانت هنالك الصحافة عموما والصحافة التقدمية بكل ما حفلت به صفحاتها من فكر وآراء ثورية تقدمية. وكانت هنالك عدة ظواهر إيجابية لحركة المجتمع المتصاعدة، تمثلت فى إضرابات العمال ومظاهرات الطلاب وتحركات الفلاحين وغضبهم، كما تجسدت فى التنظيمات السرية والشيوعية وحركة النقابات وغيرها. وتضافرت هذه العوامل كلها فنقلت المجتمع من مرحلة حضارية إلى مرحلة أخرى مختلفة جديدة، ووسمته بميسم التحرك والنمو والتصاعد، وكانت بلورة ومحصلة هذه الحركة الداخلية، وهذا الجدل الموضوعى ، وذلك التشابك والتداخل بين عناصر المجتمع، أن اتجهت فنون الأدب وجهة جديدة نحو الواقع فى حركته وتشابكه وتعقده.

ولم تقتصر حركة المجتمع على بعض ما صدر من بحوث ودراسات ومؤلفات عالجت الأوضاع فى مجتمعنا المصرى وناقشتها من وجهة نظر كلية شاملة، زعما بأن قراء هذه الكتب لن يتجاوزوا المئات عدا ؛ لكنها فى الحقيقة كانت حصيلة جادة وخلاصة نقية لجهود المخلصين من أبناء المجتمع المصرى ، وبلورة لآمال جيل تقدمى من المفكرين الاقتصاديين والاجتماعيين ؛ ومن هنا فإنهم هيئوا الأذهان لتقبل كل فكر جديد، وساعدوا ببحوثهم الموضوعية تلك كثيرًا من الباحثين والدارسين والكتاب على التعرف بدقة إلى ما يحيط بهم من قضايا، وما يجب أن تدور فى فلكه كتاباتهم فيما بعد.

ومع ذلك فإن هذه الإرهاصات وتلك المقدمات الفكرية وحدها لم تكن كافية للتغلغل فى عقول كل جماهير الشعب أو النفاذ إلى وجداناتهم. وإنما وقفت إلى جانبها «الصحافة» بكل ما نشرته من مقالات تتجه هذا الاتجاه الاقتصادى الاجتماعى الفكرى، وتبتغى الثورة على الأوضاع أو النقد الهادف البناء من أجل التغيير. ولقد كان نيتشه (١٨٤٤ - ١٩٠٠) يقول : «إن الأمة هى جماعة من الناس تقرأ صحفا معينة»، بمعنى أن الأمة تتأثر بصفحات الكتاب أو الدوريات وتنحو نحوها فى الرأى والعقيدة والفكر.

ليس من العسير بعدئذ أن نستخلص من آثار الكتاب الواقعيين الإبداعية والنقدية الملامح العامة للاتجاه الواقعى فى الأدب الذى كان ثورة على الرومانسية ونقيضًا لها. فالواقعية تتسلح منذ البداية بنظرة علمية إلى الحياة، نظرة اجتماعية سيكلوجية فى كثير من الأحيان، حلت محل النظرة الجزئية الفردية التى اصطبغت بصبغة شاعرية حالمة. إنها تشمل تجردًا باردًا ونكرانًا للذات، بدلا من المشاعر الدافئة الشخصية والأسرار الذاتية والاعترافات الخاصة. وتتوسل الواقعية بالملاحظة الحثيثة بدلا من الإلهام والخيال. إن للواقعيين قدرة عجيبة على رؤية المنظر بدقة متناهية ؛ وهم يريدون من خلال تفصيلاته ودقائقه أن يصوروا العالم كله. وهم من أجل ذلك يستلزمون الصدق الحرفى لخطوط الواقع الموضوعى فى علاقتها بعضها بالبعض، وتحديد مكان الشخصيات منها، هذه العلاقة المركبة التى تشكل الموقف.

ومن مظاهر الواقعية التى ظلت تسود الآداب الغربية منذ أواخر القرن التاسع عشر ظاهرة التشاؤم والانقباض، وكأن الواقع والتشاؤم لابد أن يسيرا جنبًا إلى جنب فى العمل الأدبى. يفسر ذلك اعتقادهم وإيمانهم بأن الواقع الحقيقى لنفوس الأفراد وحياة المجتمع إن هو إلا واقع شرير، فالإنسان فى جوهره حيوان مفترس شرير، وما الخير إلا طلاء نحيل لا يكاد يمسه صراع الحياة حتى ينحسر ليكشف عن واقع الإنسان الشرير. ومن ثم أتى الواقعيون ليصوروا الدركات الدنيا للمجتمع وللنفس البشرية، لا إغراء بالشر، ولكن ليقف القارئ موقف المتدبر لخطر هذا الشر.

إن حقيقة المذهب الطبيعى هى فى أن الإنسان متجاوز، مسحوق، إلا أنه مفهوم ومنتصر وممجد. إنها مأساة كونية فى نهاية الأمر. وإن المأساة الطبيعية البطيئة للفرد المسحوق تحت وطأة قدر قاس قاتم لتتخذ عنفها فى روايات «توماس هاردى» الطويلة (عمدة كستربريدج) و (تس سليلة دربرفيل) و(جود الغامض). وقد عبر «كلوديل» عن

هذه المأساة بتعابير مسيحية، حين جعل من إرادة الرب فى مسرحية (الحذاء الحريرى) حتمية يناضل الإنسان ضدها.

أما عند تولستوى وزولا فالحتميات هى من طبيعة بيولوجية وتاريخية واقتصادية. وهما يستعيضان عن الخلاص الإلهى بالشفقة الإنسانية. فالطبيعية التى استهدفت تصوير الإنسان، بمولده ومكان إقامته وعاداته وميزانيته وشكله وثيابه وملامحه الظاهرة، وجدت نفسها فى بعض الأحيان تعبر عن حتمية اجتماعية وحتمية فردية، وتتوصل إلى إضاءة الكائن البشرى إضاءة كاملة، على الأرضية التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والبيولوجية التى تكون وتشكل بيئته.

وإذا كنا قد قدمنا الواقعية فى أوروبا ومصر، فلا يمكن إغفال دور الأدباء الروس فى هذا المجال. فقد نادوا بما نعرفه الآن باسم الواقعية الإشتراكية. وقد قدم لهم سيد حامد النساج (ص ص ٩٣-٩٤).

وفى أول مؤتمر للاتحاد العام للكتاب السوفييت الذى انعقد سنة ١٩٣٤ كان جوركى أول من أطلق التسمية الدقيقة لهذا الاتجاه الأدبى الجديد وهو فى عنفوان نشأته مع نشأة البناء الاشتراكى فى المجتمع السوفيتى. قال جوركى فى خاتمة بحث قرأه على المجتمعين من الأدباء والفنانين : (إن الواقعية الاشتراكية تنظر إلى الكينونة على أنها فعل، وتعتبر الوجود نشاطًا خلاقًا. وهدفها نمو المواهب الفردية للشعب نموًا دائمًا لا يتوقف، حتى يستطيع أن يقهر قوى الطبيعة، ويستمتع بالحظ السعيد الذى جعله يعيش على أرض يريد الإنسان فيها - خلال استجابته للنمو المتواصل لاحتياجاته - أن يجعل من كمالها مكانا رائعا لسكنى الجنس البشرى الموحد فى أسرة كبيرة واحدة). فالواقعية الاشتراكية تعتبر وسيلة قوية تدلل على تناسق التطور فى جميع مناحى النشاط الهادف للذات الإنسانية، بل وعلى زيادة وعى وإغناء العالم الروحى للإنسان المعاصر.

غير أن القصص الواقعية التى كتبها «مكسيم جوركى» قبل الثورة الاشتراكية فى روسيا، اختلفت عن قصص تشيخوف من ناحية، وقصص المعاصرين له جميعًا من ناحية أخرى ؛ وكان فنه أقرب إلى الواقعية الاشتراكية التى حددت معالمها فيما بعد. كانت واقعيته كشفًا عن المواطنة الإنسانية الرفيعة فى نفوس المطحونين، كما كانت كشفًا عن مواطن الضعف فيهم، ولم تكن بأى حال نواحا على الفقراء والمشردين. وقد صور فى قصصه تضارب المصالح، وتصادم الأغراض، ونوازع الخير والشر، والعاملين

الجادين على اختلاف أهوائهم وأهدافهم. وناصر قوى الخير على قوى الشر. إن من يقرأ قصصه ينزل إلى معترك الحياة الحقيقية، ويرى كل ركن من أركانها التى لم يختف شىء فيها عن بصره النافذ وبصيرته القوية. ولم يكن جوركى يكتب للمترفين أو اللاهين العابثين من المتبطلين أو الباحثين عن مغامرات الحب وصور الجمال ؛ ولكنه كان يكتب للشعب المناضل فى سبيل الحياة، كى يعرف حقيقة حياته وما يدور حوله. وهكذا أشرقت قصصه، حية، ملونة، ذات لغة قوية، وأبطال غير اعتياديين، خارجين من «ساحات الحياة الخلفية».

تبدو واقعية تشيكوف فى قصصه ومسرحياته شاملة. تحلل المجتمع الروسى من كل زواياه، وتكشف عن مظالمه الاجتماعية وقيمه الهابطة، وافتقاره إلى روح الشعر والجمال. وهى واقعية لا تعبأ بنقل قطاع من أدنى دركات الحياة موجه توجيهًا حتميًا فى المجتمع بقوانين العلم وتأثير الوراثة، بمعنى أنه لا يعنى بتصوير «القطاع البيولوجى الحيوى» فى قصصه ومسرحياته كالطبيعيين. ولم يحاول تشيخوف فى قصصه إثارة القارئ بتصوير جوانب غريبة عن المجتمع، أو اختيار أفراد منحرفين من شواذه، أو بالتعبير عن الحب اليائس ولوعة النفس الضائعة، ولم يلجأ إلى الأسلوب الصاخب الهادر أو الناعم المتأنق المبهرج. وإنما حاول تصوير الحياة على حقيقتها وبكل ما فيها من شفافية أيضًا. فعكس فى قصصه مشكلات تبدو بسيطة للوهلة الأولى، لكنه تناولها على نحو دقيق يفتح الأعين على أغوار الحياة الحقيقية، وصراع نقائضها. واستطاع التعبير عن المعانى المقصودة بأسلوب بسيط كبساطة الحقائق الواقعية حين تتخلص من شوائب الأكاذيب. لا يستمد أسلوبه قوته ورونقه إلا من قوة الحق وجمال الصدق، بعيدًا عن التأثر العقائدى أو المذهبى. فقد كان تشيخوف يؤمن بأن الأدب يجب أن يظل فى منأى عن مجالات النضال السياسى والصراع الحزبى.

كانت الحالة النفسيّة للكلاسيكيين تتسمُ على العموم بتوازن الملكات، وهو توازن لم يكنْ يدعُ الحساسية والخيال يطغيان على العقل باعتباره سيِّدَ الفكر البشرى ؛ والحسُّ السليم هو أكثر أشكال هذا العقل تواضعًا، وأدّعاها إلى الثقة والطمأنينة. كان العقلُ بالنسبة إلى الكلاسيكيين جوهرَ الإنسان وقوامه الأساسى ؛ ولم يكن الخيال والحساسية بالقياس إلى هذا القوام سوى عرَضين مردُّهما إلى عناصر فيزيائية خارجة عن النفس، ولمّا كان العقل هو أكثر الأشياء جوهرية فى الإنسان، فإنه كان يحافظُ، من

جرّاءِ ذلك، على تفوّقه. وهذا الجزءُ المتفوق الرفيع الشأن من ذاتنا هو ما ينبغى للأدب أن يعبر عنه، حتى عندما يبدو على الأهواء العاتية أنها تحجب نوره. وكانت حالتهم النفسية تتسم أيضًا بقبول الحياة والمجتمع رغم نواقصهما، وبالبحث، ضمن هذا الإطار المسلم به دون تمرد، عن الكمال الأخلاقى الذى يقود إلى الحكمة القديمة أو إلى الفضيلة الدينية وذلك موقف روحى وأخلاقى سكونىٌّ، مأخوذ من العالم القديم والأديان السماوية. على أن العصور القديمة الكلاسيكية تفقد فى أواخر القرن الثامن عشر فتنتها وإغراءها ؛ وتغدو العقيدة المسيحية، بالنسبة إلى الذين يكنون لها الاحترام، شكلاً تقليديًا تبخّر محتواه الموحى(٣). ولم تكن قد حلت محلها بعد أية عقيدة جديدة من مثل الإيمان بالتقدم والإنسانية والعلم. ولذلك فإن تجديدات أدباء ما قبل الرومانسية المنعزلة بعضها عن بعض يفسرها جزئيا البلى الذى أصاب هذين الركنين الأساسيين فى البناء الأخلاقى للمرحلة الكلاسيكية ؛ وتنتج الثورة الرومانسية فى كثير من النواحى من جراء انهيارهما النهائى ، وحتى فى البلاد التى كان يبدو عليها أنهما يملكان قسطًا أكبر من المتانة، لم تستطع التقاليد القديمة ولا التقاليد الدينية أن تحول دون استبدال حالة نفسية جديدة بحالة نفسية قديمة، ولا سيما بين الكتاب الشباب ومن هنا كانت الرغبة فى التغيير وظهور المذهب المثالى أو الرومانسية، وهذا ما سوف أتناوله فى الفصل القادم.

الباب الثانى

المذهب المثالى (الرومانسية) فى الأدب

قِف دون رَأيك فى الحياةِ مجاهداً   إن الحـــيــاةَ عــقــيــدةٌ وجِهــادُ

أحمد شوقى

«إن الحـــيــــاة فكــرةٌ وإرادة»

شوبنهاور

الفصل الأول

الأسس الميتافيزيقية للمذهب المثالى (الرومانسية)

إن الناظر فى تاريخ تأمل الإنسان للكون يلاحظ - كما بينا ذلك فى الفصل الأول من الباب الأول - أنه قد تجاذبه منذ البداية رأيان ؛ أحدهما يرى أصحابه أن كل شىء يتغير وأن كل ما فى الطبيعة فى حركة مستمرة أو فى سيلان دائم على حد تعبير هيراقليطس، والآخر يتجاوز أنصاره هذا التغير البادى فى الطبيعة ويرون أن الحقيقة واحدة؛ ومن ثم فإن البحث عنها يكون فى إدراك الثبات والوحدة خلف هذا التغير، وهذا ما قال به فيثاغورس وبارمنيدس وسقراط، أو يكون فى عالم مفارق تمامًا لهذا العالم المحسوس، وهذا هو رأى أفلاطون. أو يحاول أن يجمع بين العالمين، وهذا هو رأى أفلوطين. ولكن ما هى آليات هذا التغير فى الفكر الميتافيزيقى؟

إن أول اتجاه الفكر إنما يكون إلى الخارج يطلب حقيقة الأشياء. فإما أن يستوقفه التغيير، وهو بالفعل أعم وأخطر ظاهرة فى الطبيعة، سواء أكان عرضيا، أى انقلاب الشىء من حال إلى حال، أو جوهريا، أى تحول الشىء إلى شىء آخر، كتحول الغذاء إلى جسم الحى، والخشب إلى الرماد، فيدرك أن الأجسام على اختلافها مصنوعة من مادة أولى هى محل التغيرات، فيبحث عن هذه المادة التى تتكون منها الأجسام، ثم يعود إليها. وإما أن يعنى بما فى تركيب الأجسام من نظام، وفى أفعالها من اطراد، ويعلم أن النظام فى العدد، فيصور العالم تصورًا رياضيًا. وإما أن يرى فى ذات فكرة التغير تناقضا؛ إذ يبدو له التغير صيرورة من لا شىء إلى شىء، ومن شىء إلى لا شىء، فينكره ويقول بالوجود الثابت. وتلك هى الوجهات الثلاث التى يمكن تبنيها فى الوجود، وهى الوجهة الطبيعية، والوجهة الرياضية المثالية، والوجهة الميتافيزيقية.

لقد تناولنا فى الباب الأول الوجهة الطبيعية أو الواقعية، وسنتناول فى هذا الباب الوجهة الرياضية أو المثالية.

كان هيراقليطس يقول بوحدة الوجود مثل فلاسفة ملطية، ويمتاز بشعوره القوى بالتغير. وإن الفكرتين لتستتبعان الشك حتما ؛ فوحدة الوجود تعنى أن شيئًا واحدا بعينه هو الموجود، وأن ما عداه مظاهر وظواهر ؛ والتغير يعنى أن كل موجود جزئى فهو كذا وليس كذا فى آن واحد، أو هو نقطة تتلاقى عندها الأضداد وتتنازعها، فيمتنع وصفه بخصائص دائمة ضرورية، ويمتنع العلم. فلا عجب أن يقوم لهيراقليطس أتباع من السوفسطائيين يذهبون فى الشك إلى أقصى حد، ولو أنه هو لم يكن يقصد إلى هذه النتيجة، فإنه إذا قال باللوغوس أراد أن يضع حقيقة مطلقة فوق التغير المحسوس، وعلما يقينيا فى الجوهر الأوحد، وفى العقل الإنسانى الذى يدركه. ولكن تاريخ الفلسفة يعلمنا أن منطق المذهب أقوى من مقاصد صاحب المذهب، فهيراقليطس، سواء أراد أو لم يرد، هو الجد الأول للشك فى الفلسفة اليونانية.

إن هيراقليطس من المؤمنين بأن الجوهر الظاهر للعالم الطبيعى هو التغير الذى يكشف عن وجود الأضداد والحركة الدائبة بينها. وهو يعبر عن ذلك فى شذرات عديدة منها[1] :

١ - لا يمكنك أن تنزل مرتين فى النهر نفسه لأن مياها جديدة تغمرك باستمرار.

٢ - تتجدد الشمس كل يوم.

٣ - الأشياء الباردة تصير حارة، والحارة تصير باردة، ويجف الرطب ويصبح الجاف رطبًا.

٤ - إننا ننزل ولا ننزل النهر الواحد، إننا نكون ولا نكون.

إن التغير المتصل Panta rei إذن سمة الموجودات فى هذا العالم الطبيعى، فكل ما فيه كما تؤكد أقوال هيراقليطس السابقة فى حركة دائبة مستمرة وقد توقف الكثيرون من المفسرين له من الفلاسفة القدامى كأفلاطون وأرسطو، والمحدثون من أمثال هيجل، وإنجلز وماركس ولينين، وكذلك معظم الشراح والمؤرخين له من المعاصرين، توقفوا جميعًا عند فكرة التغير والصراع الدائر بين قوله بالتغير بين الأضداد وبين قوله بوحدة الأضداد، فى الحقيقة يوجد كثير من الغموض فى شذرات هيراقليطس. وليس أدل على ذلك من النظر فى تلك الشذرات التى يقول فيها :

١ - الائتلاف الخفى أفضل من الظاهر.

٢ - الضد هو الخير لنا.

٣ - الله هو النهار والليل، الشتاء والصيف، الحرب والسلم، الشبع والجوع، ولكنه يتخذ أشكالاً مختلفة كالنار التى امتزجت بالتوابل سماها كل شخص حسب طعمها.

٤ - جميع الأشياء بالنسبة إلى الإله جميلة وحق وعدل. ولكن الناس يعدون مقولة : «بعض الأشياء ظلم وبعضها الآخر عدل».

هذا الغموض فى الأسلوب ربما يرجع فى الأساس إلى نظريته الخاصة فى اللغة ورأيه حول العلاقة بين الفكر والكلمات ؛ إذ يرى أن «النظرية الطبيعية» فى أصل اللغة قد ارتبطت باسمه فى مقابل «النظرية الاصطلاحية» التى ارتبطت باسم ديمقريطس. وهذه النظرية، نظرية الأصل الطبيعى للغة التى يوصى بها هيراقليطس دون أن يصوغها بدقة ترى أن الكلمات وأسماء الأشياء ليست إشارات عبثية أو موضوعة وفق إرادة الناس، بل هى تولد وفق إرادة الناس، تولد مرتبطة بالأشياء ومعبرة عن طبيعتها. فالكلمة فى رأيه تتطابق مع المحتوى الموضوعى للفكر أى تتطابق مع ما يعنيه الموضوع.

ولذلك فليس من قبيل المصادفة أن يهتم هيراقليطس بمفهوم «اللوجوس - Logos» أى الكلمة أو الفكر أو الشىء الموجود ذاتيًا. لقد بحث هيراقليطس فى اللغة عن كلمات تعبر عن الطبيعة التناقضية الملازمة للأشياء وعن وحدة الأضداد، كما حاول فى الوقت نفسه إثبات الطابع التناقضى للمفاهيم التى تشير إليها هذه الكلمات.

وباختصار فقد حاول أن يثبت أن الكلمات إنما تستخدم للتعبير عن مفاهيم متعارضة، وفى ذات الوقت تعبر عن الجوهر المتناقض لظواهر الواقع الذى تشير إليه.

ما هو المعنى الملازم لتعبير الكلمة logos فى الفلسفة الإغريقية؟ لقد ورد ذكرها لأول مرة فيما بقى من تأملات هيراقليطس Heraclitus وكانت تعنى عنده مبدءًا إبداعيًا، نوعًا من تفكير خصب، محركا لنشاط مقدس. ثم نجدها بعد ذلك عند أفلاطون Plato الذى يستخدمها للإشارة إلى ذلك المظهر من قوة الإله الخلاقة التى ينجم عنها تعدد أعماله. «والكلمة» هى عامل التنوع، ولكنه تنوع منسق، ليس مجرد إسراف. ومفهوم «الكلمة» له أيضًا ما يوازيه فى الفكر المصرى القديم، وكان يمثل أحيانًا «الحكمة المقدسة». ويبدو، فى الواقع أن فكرة «الحكمة» هذه، برغم ما يؤيدها من الفكر الإغريقى، لها بالفعل

تاريخ مصرى طويل وأصيل وانتقلت بعد ذلك إلى التفكير العبرانى والمسيحى والإسلامى، وهذا يحفزنا بدوره إلى التساؤل هل كان العبرانيون، الذين خبروا الكثير من التأثير المصرى ، لا يدينون بجانب من هذه الفكرة إلى المفكرين المصريين الأوائل. وباختصار فإن مؤلفى تمثيلية منف، نظرًا لكونهم كهنة ميتافيزيقيين، ربما كانوا أول من أحكم وضع مفهوم «الكلمة». إن ما لم نجده غير معقول عند أفلاطون، وعند فيلو السكندرى Philo of Alexandria وفى إنجيل القديس يوحنا، قل أن يثير دهشتنا وحيرتنا بالنسبة لهؤلاء المصريين الأوائل. وإذا كانت هناك دهشة، فهى ليست مقرونة إلى حد كبير بالفكرة ذاتها بقدر ما هى مقرونة بتعبيرها المبكر الجديد بالاعتبار. وجدير بالذكر أن أول أفكار مدونة للإنسان تدور حول قوة الفكر نفسه.

يرى هيراقليطس أنه توجد وحدة فى العالم (الوجود)، ولكنها وحدة ناتجة من اتحاد الأضداد. الكثرة تأتى من الواحد، والواحد ينتج من الكثرة. ولكن الكثرة وجودها أقل من الواحد الذى هو الله. والله هو تجسيد للعدالة الكونية.

إذا كان الأمر كذلك فإن الله هو الكون المحسوس، وهو كذلك ما وراء المحسوس ؛ وبالتالى تكون معرفته عن طريق الحواس والحدس.

إن نظرية المعرفة عنده يتقاطع فيها اهتمامه بالحواس مع اهتمامه بدور الإلهام والحدس. وللعقل الاستدلالى دوره بينهما. لقد قدم صورة شبه متكاملة لنظرية فى المعرفة تعترف بدور لكل أدوات المعرفة الإنسانية وإن جاء هذا الاعتراف فى صورة غامضة تتطلب من قارئه أن يقرأ ما بين السطور أو يتجاوز عن ظاهر كلامه محاولا فهم مغزى إشاراته وتلميحاته.

إن المعرفة عن طريق الحواس فقط تؤدى إلى الحفظ و«كثرة الحفظ لا تعلم الحكمة» فى نظر هيراقليطس.

وبهذه الإشارة إلى أن كثرة الحفظ لا تعلم الحكمة ينقلنا فيلسوفنا إلى درجة أعلى من درجات المعرفة العقلية ؛ فما دامت الحواس وما نحفظه عنها لا تعطينا الحكمة ولا تطلعنا عنها فليس أمام الإنسان إلا أن يشرع فى تحليل وفهم ما نقلته الحواس. وبهذا يبدأ دور العقل فى المعرفة «فالفكر هو المشترك للجميع»، و«للأيقاظ عالم مشترك، ولكن النائم ينعطف على نفسه فى عالمه الخاص» ويصبح الحدس هو وسيلة المعرفة والإبداع الأولى كما سنرى فى الفصل الخاص بالأسس الفنية للمذهب المثالى فى الأدب.

وإذا تأملنا هذه الأقوال جـيـدًا لأدركنا أنـه يحـاول أن يرتفـع بنا إلى درجـة أرقى من درجـات المعـرفـة ألا وهـى «الحـدس» الـذى هو إدراك لما يـراه بصـورة مـبـاشـرة وبدون واسطة.

لذا نرى أن هيـراقليطس يتحدث عن الطبيعة كما لو كان يتحـدث عن الله، ويتحدث عن الله كما لو كان يتكلم عن الطبيعة.

فهـو يرى فى النار المبدأ الأول الـذى تصـدر عنه الأشـيـاء وترجع إليـه - لا النـار التى ندركها بالحواس، بل نار إلهيـة لطيفة للغاية أثيرية، نسمة حارة حية عاقلة أزلية أبدية هى حياة العالم وقانونه (لوجوس) - يعتريها وهـن فتصير نارًا محسوسة، ويتكاثف بعض النار فـيصـيـر بحـرا، ويتكاثف بعض البحـر فـيصـيـر أرضـا. وترتفع من الأرض والبـحـر أبخـرة رطبـة تتـراكم سـحـبـا، فتلتـهب وتتقـدح منهـا البـروق وتعـود نارا، أو تنطفـىء هذه السحب فتكون العاصفة وتعود النار إلى البحـر. وهكذا دواليك. فالتغير يجرى أبدا فى طريقين متعـارضين : طريق إلى أسفل، وطريق إلى أعلى، مع بقاء كميـة المادة الأولى أو النار واحدة ومن تقابل هذين التيارين يتولد النبات والحيوان على وجه الأرض. غير أن النار تخلص شيئًا فشيئًا مما تحولت إليـه، فيأتى وقت لا يبقى فيه سوى النار، وهذا هو الدور التـام أو «السنَة الكبـرى» تتكرر إلى غـيـر نهـاية بموجب قـانون ذاتى ضـرورى (لوجوس). «فالمبادلة متصلة من الأشياء إلى النـار، ومن النار إلى الأشيـاء، كما يستبدل الذهب بالسلع، وتستبدل السلع بالذهب».

ولكن مـا أثر تلك الرؤية الميتـافـيـزيقـيـة على حـيـاة الإنسـان ؟ ومـا أثرها على الرؤية المثالية للوجود والحياة الإنسانية ؟

لقـد حول هيـراقليطس كينونة Being بارمنيـدس إلى صيـرورة Becoming، وانـعكسـت هذه النظـرة على رؤية الإنسـان لحيـاته، فـوجد أن جـوهره هو التـقـدم، وأن غـايتـه هى تحقيق أكبر قدر من السعادة والرفاهيـة بحيث يقترب هو نفسه شيئًا فشيئًا من تحقيق النمـوذج الأمـثل للكمـال. ورأى الإنسـان أن الأرواح المتناهيـة الفـردية (الإنســان) هى الطرائق التى تفصح بها الحياة اللامتناهية عن نفسها. واعتبـر الإنسان أن الحضارة قد خلقتها سلسلة من التحسينات المتوالية التى أنجزها جهد الإنسان وحده.

ومـا أشبـه هـذا الكلام الذى قـاله سينيكا، الذى واجه لحظة إعدامه على يد نيرون بشجاعة نادرة، بما كتبه المركيز دى كوندورسيه فيلسوف التنوير والتقدم وهو يواجه

خطر الإعدام بالمقصلة فى بيانه الملىء بالتفاؤل حول التاريخ بوصفه تقدما مطردا للبشرية نحو الحق والسعادة، حيث كتب يقول «إن قابلية الكمال.. يمكن أن تعد من القوانين العامة فى الطبيعة» وإن الطبيعة لم تضع أمام آمالنا أى حدود.

نظر الإنسان إلى نفسه إذن باعتباره كائنا قابلا «للكمال». ولكن فى هذه الرؤية للحياة، هناك شرط جوهرى للتطور الإنسانى نحو الكمال. هو الصراع الدائم بين «الضرورة» و «الحرية»، بين «الجوانى» و «البرانى»، صراع الطبيعة والإنسان، وبين الإنسان وأخيه الإنسان، وبين الإنسان ونفسه. إن فلسفة هيراقليطس الأخلاقية تميل إلى القوة والعنف.

لقد قال هيراقليطس إن «الحرب ملك وأب كل شىء وهى التى جعلت من بعض الأشياء آلهة وبعضها الآخر بشرًا، وبعضها أحرارًا، وبعضها عبيدا». فهو يعتقد إذن أن الحرب هى الأهم لأن القتال ضرورى فى تصنيف الناس إلى فئتين ؛ إذ نفرق على أساسها بين بشر عاديين وبين أولئك الأبطال الذين تفرزهم الحروب وتكشف عن مواهبهم. وهؤلاء الأبطال كان من عادة اليونانيين تأليههم. ولذلك قال هيراقليطس بأن الحرب تجعل من البعض آلهة. كما أن من نتائج الحرب أيضًا التمييز بين أحرار وهم المنتصرون فى الحروب، وعبيد وهم المهزومون فيها حيث عادة ما يصبح المهزوم أسيرًا عند المنتصر يفعل فيه ما يشاء !!

ومع ذلك فإن التفسير الأصوب لقول هيراقليطس السابق لا يتضح إلا إذا وضعنا فى الاعتبار قوله : «إن الضد هو الخير لنا»، فالحرب وهى الضد للسلام هى التى تكشف عن معنى السلام وضرورته ومغزاه ومدى خيريته ! كما أنها تكشف عن الروح فى البشر وعن روح التحدى وتجديد الحياة لديهم. وقد عبر هيراقليطس عن هذا المعنى الأخير حينما انتقد هوميروس فى قوله «لو أن التنازع زال من الآلهة والبشر»، قائلاً : «إنه لم ينظر إلى أنه كان يدعو إلى هلاك العالم، فلو استجيب دعاؤه لذهبت جميع الأشياء».

إن الحرب والصراع بين البشر إذن مسألة ضرورية فى نظر هيراقليطس ؛ لأنها دليل حيوية البشر، وهى ضرورية لاستمرار الحياة وتجددها، كما أنها فى أحيان كثيرة ما تكون ضرورية لإثبات الحق وتحقيق العدل «فالحرب عامة لكل شىء وإن التنازع عدل» فالنزاع بين البشر يعنى الكفاح ولا معنى للحياة الإنسانية فى نظره بدون هذا النزاع وذلك الكفاح.

الفصل الثانى

الأسس الفلسفية للمذهب المثالى (الرومانسية)

.١.

المثالية فى الفلسفة تعنى الإيمان بأن الأشياء التى ترتكز عليها مفاهيمنا الخارجية أفكار مرتبطة بأذهاننا، وما نراه واقعيا مجسدًا هو فى الأساس روحى مجرد.

وعلى ذلك ؛ فإن «الفكرة» هى ركيزة المعرفة وهى تتناقض بشدة مع المادية التى لا تقبل إلا بالمادى . وتستمد المثالية أفكارها من نظرية «أفلاطون» «الأشكال المثالية» التى تكمن خلف الواقع المرئى . وباعتباره أحد دعاة المثالية الأفلاطونية، تخيل كانط عالما مثاليا يتكون من أشياء لا يمكن معرفتها «كما هى فى ذاتها»، والتى تتميز عن الأشياء المعروفة فى العالم المادى على نحو ما تظهر «لحواسنا».

والإنسان نفسه أحد حدودها . وهكذا فإن الفكر المثالى (الرومانسى)، فى استقراء كانط Kant، جعل الإنسان مركزًا للمعرفة. كيف ؟. أوضح كانط فى كتابه «نقد العقل الخالص» أن هناك عدة مفاهيم مثل (المكان - الزمان - العلة - المعلول) لصيقة بالعقل البشرى. حيث تمثل هذه المفاهيم الأسبقية التى تحدد رؤيتنا ونظريتنا للعالم ؛ ومن ثم فإننا مسئولون جزئيا عن فهمنا لنظرية المعرفة ؛ لأننا مشتركون جزئيا فى إبداع هذا الوجود . ومن هنا فتح كانط، من خلال مفهومه المثالى ، الباب لذاتية الأخلاق. ووصلت الذاتية لدرجة أن نيتشه فيلسوف المذهب الرومانسى يقول «ما أنا إلا إبداع ذاتى».

تعود نسبية الحقائق تلك إلى الفكر العقلانى عند ابن رشد خاصة فى قوله إن القضية الواحدة قد تكون صادقة عند اللاهوتى دون أن تكون كذلك عند الفيلسوف،

وإن باستطاعتنا أن نؤمن بالإرادة بما لا نجد له مبررًا فى العقل. وإن الغاية الطبيعية للإنسان هى طبيعته الإنسانية - وإن كرامة الفضيلة وعار الرذيلة ليسا سببًا كافيًا لمحبة الأولى والترفع عن الثانية. فليس يسوغ للإنسان، سواء أكان فانيًا أم خالدًا، أن يحيد عن طريق الخير. أما أن الشعب يصنع الخير إبتغاء ثواب أخروى، ويتجنب الشر خشية جهنم، فهذا يدل على أن أفكاره الأخلاقية ما تزال فى الطفولة وأنه بحاجة إلى الوعد والوعيد، لكن يصدر الفيلسوف ورجل الفكر عن المبادئ ليس غير ؛ وبذلك وفى ضوء المذهب العقلى عند ابن رشد يرى أن الطبيعة الإنسانية مقياس الخير والشر، وأنه يجب إتيان الفضيلة لذات الفضيلة، واجتناب الرذيلة لذات الرذيلة. وبالتالى يسود الاعتقاد أن الحرية الإنسانية ثابتة بالتجربة، وأن العناية الإلهية ترجع إلى الإيمان، ولا يمكن التوفيق بينهما، وإن كان ابن رشد حاول أن يوفق بين الدين والفلسفة.

«الفردية فى الإحساس» و«الخيال» إذن تصلح شعارًا للعناصر المختلفة التى تدخل فى الأدب الرومانسى . إلا أن «الفردية» التى طالب بها الرومانسيون كانت شيئًا مختلفا كل الاختلاف عن الفردية العقلانية ؛ نظرًا لأنهم أطلقوا العقل من قيوده بكل شجاعة، وأعلنوا أن الدليل الحق هو الحدس أو البداهة - وهو شئ عرفوه دون أن يناقشوه بالعقل، «شئ أشبع غرائز القلب وكفاها ؛ ففرديتهم فردية النفس بكاملها، تلك الفردية التى كان التركيز على المشاعر والخيال فيها يبدو جوهريًا». وهذا أدى إلى تضخم الذات وانطوائها على نفسها ووضع قيمتها الذاتية، فى مواجهة قيمة العالم بأسره، وقد يأخذ فى تضخيم تلك الذات إلى أبعاد هائلة فوق مستوى البشر، حتى يقتنع أخيرًا بأنه قد ارتفع حقا فوق الإنسانية المعاصرة، بل ومصدر القيم لها.

-٢-

السؤال هنا ؛ من الذى يضع القيم الأخلاقية ؟

واضع القيم هو إما الإنسان، وإما سلطة خارج الإنسان :

القائلون بأن واضع القيم سلطة خارج الإنسان يقولون بأن تلك السلطة قد تكون إلهية أو بأن واضعها هو المجتمع. وأتباع هذا المذهب من أتباع النظرية الطبيعية التى تطبق فى الأخلاق مذهب اللذة ومذهب المنفعة.

وهناك من قال إن واضع القيم هو الإنسان. وأصحاب هذا المذهب ينتمون إلى المذهب العقلى ، وتستند براهينهم إلى العقل، فى أول الأمر، فى تقرير الخير وقواعد السلوك. ولكن كما رأينا سابقًا أنه بتحويل الاتجاه إلى العاطفة، أكد الرومانسيون هذه العاطفة وحدودها، سواء على الصورة الحيوية أو على صورة التعاطف أو الرحمة أو المحبة - وهم يبحثون لدى العاطفة عن القوى الكافية لأداء الواجب ووسائل الفعل المباشر فى الناس كالإرادة.

وهناك اتجاه ثالث يمثله مذهب «الواقعية الروحية» والذى سوف أتناوله بالتفصيل فى الباب الثالث من هذا الكتاب.

ويتطور هذا الاتجاه الثالث فى سبيل القول بأن القيم تصدر عن الله وعن الإنسان معًا :

فنجد كيركيجارد (١٨١٣ - ١٨٥٥) يقرر أن اختراع القيم لا يمكن أن يدرك إلاّ إذا كان استجابة لـ «نداء من أعلى»، أى أنه نابع من علاقتنا الروحية بالله وعن الدور الذى منحنا ويسّرنا للقيام به (راجع «يوميات» كيركيجارد ٧ أ ١٨١ ؛ ٨ أ ١٨٥ ؛ ١٠ أ ٤٢٨)[1].

ونجد موريس بلودل (١٨٦١ - ١٩٤٩) يقول فى نفس المعنى : «ليس عندى إلاّ ما تلقيت، ومع ذلك فيجب فى نفس الوقت أن ينبثق كل شىء مِنّى، حتى الوجود الذى تلقيته والذى يبدو لى مفروضًا علىَّ.

والقائلون إن واضع القيم هو الإنسان هم الغالبية العظمى من الفلاسفة، وهم فى هذا يتجهون عدة اتجاهات، سنشير هنا إلى أهمها :

وهنا نلقى فريدرش نيتشه (١٨٤٤ - ١٩٠٠) بوصفه أكبر من أثر فى الشعراء الرومانسيين.

يميّز نيتشه - فى تحليله للعقل الإنسانى - بين فاعل الفعل وبين من يستفيد من الفعل. وقد لاحظ أن علماء النفس الإنجليز قد تخيلوا أن الأفعال الإيثارية قد مدحها وعدّها خيّرةً أولئك الذين استفادوا منها. وهذا وهم منهم، إذ الحكم بالأخلاقية لا يصدر عمن يستفيدون من الفعل الأخلاقى، بل الأخيار أو الأقوياء أو الأعلى فى المقام الاجتماعى أو بنفوسهم السامية هم الذين عدّوا أنفسهم أخيارًا،

وحكموا على أفعالهم بأنها خيّرة، فى مقابل كل ما هو وضيع ودنىء وعامىّ. ولما كانوا قد أدركوا أنهم فوق الدهماء، فقد احتكروا لأنفسهم حق خلق القيم. وتبعًا لذلك يكون الفعل خيرًا لأنه صادر عن الفاعل الذى يحسب نفسه هو الأسمى.

وقد أحسن علماء النفس الإنجليز، فى رأى عبد الرحمن بدوى(١)، حين بحثوا عن أصل الأخلاق ومنبع التقويم الخلقى والأحكام التقويمية الأخلاقية، بدلاً من الاقتصار على التقاطها من الرأى الشائع ؛ لكنهم أخطئوا حين وضعوا نسَبَ الأخلاق. ومردّ خطئهم إلى استعمال المنهج البيولوجى، وإنما الأفضل استعمال المنهج الفيلولوجى (اللغوى) : فلو أننا بحثنا فى المدلول الاشتقاقى لكلمة «خيّر» فى مختلف اللغات، لوجدنا أنه مستمد دائمًا من تطور واحد للأفكار، حصيلته أن فكرة «الامتياز» و«النبالة» (بالمعنى الاجتماعى) هى الفكرة الأم التى تولدت عنها فكرة الخيّر، بمعنى : «متميّز (أو ممتاز) من حيث النفس». وفى مقابل ذلك نجد الأفكار «عامىّ» «سافل» «منحط» تتحول وتعطى فكرة «الشرير». ومن هذا يتبيّن أن خالق القيمة هو مصدر التقويم، وهذا المصدر هو الفاعل (بدوى ص ٩٨).

ولكن ليس النبلاء والأقوياء هم وحدهم الخالقين للقيَم : فالبائسون، والفقراء، والعَجَزة، والمرضى، والمشوّهون - أعنى كل أولئك الذين ينعتهم نيتشه بنعت : «عبيد الأخلاق»، هم أيضًا قد خلقوا قِيمًا : فهم الذين قرروا أن الزهد والتجرّد والتضحية والاستسلام والصبر فضائل ذوات قيمة إيجابية (بدوى ص ٩٨).

وهكذا نرى أن السادة والعبيد على السواء خالقون للقيم. لكن ما يخلقه السادة من قيم يضاد ما يخلقه العبيد. والأفعال أو ألوان السلوك التى يعزو إليها السادة قيمة إيجابية، يعزو إليها العبيد قيمة سلبية ؛ والعكس بالعكس.

«وهذا هو تاريخ الأخلاق جميعها على مرّ عصور الإنسانية : صراع بين قِيَم السادة وقيم العبيد فى الأخلاق، ومحاولة كل السيادة والسيطرة على الأخرى، ونضال بين هذين النوعين من القِيَم : «جيد وردىء» و «خيِّر وشرِّير». ولا يزال هذا النضال وذلك الصراع قائمين حتى اليوم، على الرغم من أن قيم العبيد قد انتصرت وأصبحت هى السائدة اليوم» (بدوى ص ٩٩).

ومنبع الأخلاق والأحكام التقويمية فى الأخلاق ليس أوامر الله ونواهيه كما تقول المسيحية، كما أنه ليس العقل الإنسانى بما رُكِّب فيه من جوهرٍ يأمر بالخير ويميّز بينه

وبين الشرّ، وبما فى طبيعته من «آمر مطلق» يدعو إلى فعل الواجب دون شرط، ومِن غير حاجة إلى استخلاص القوانين الأخلاقية من التجربة، كما يقول الفلاسفة وعلى رأسهم كانط. وإنما هى الطبيعة الإنسانية بما فيها من غرائز، وعلى رأس هذه الغرائز الشعور بالجمال والجلال. منها ينبع الحكم الجمالى والأخلاقى، لكن لابد أن تكون هناك إرادة.

فأخلاق نيتشه هى «أخلاق الإرادة» أو إرادة القوة.

ونقصد بالإرادة ها هنا إرادة القوة فى المقام الأول. ولهذا تتمثل هذه الأخلاق فى الأخلاق التى دعا إليها نيتشه (١٨٤٤ - ١٩٠٠).

يقول نيتشه : «ما الخير ؟ - كل ما يعلو، فى الإنسان، بشعور القوة، وإرادة القوة، والقوة نفسها.

ما الشر ؟ - كل ما يصدر عن الضعف.

ما السعادة ؟ - الشعور بأن القوة تنمو وتزيد، - وبأنّ مقاومةً ما قد قُضِى عليها.

لا رضا، بل قوةً أكثر وأكثر ؛ لا سلام مطلقًا، بل حربًا ؛ لا فضيلة، بل مهارة...

الضعفاء العجزة يجب أن يفنوا : هذا أول مبدأ من مبادئ حبنا للإنسانية. ويجب أيضًا أن يُساعَدوا على هذا الفناء.

أى الرذائل أشدّ ضررًا : الشفقة على الضعفاء العاجزين».

ذلك أنه «حيث توجد حياة، توجد أيضًا إرادة : إرادة قوة، لا إرادة حياة».

والحياة هى النمو، وهى الرغبة فى الاقتناء، والزيادة فى الاقتناء. ولهذا فإنها إرادة استيلاء على الآخرين، وإرادة سطو واستغلال. وطابعها المميّز هو الاغتصاب وهضم ما للآخرين. فالحياة إذن إرادة قوة. ولما كانت إرادة القوة لا تظهر إلا بواسطة الكفاح، «فإنها تبحث دائمًا عن كل ما يقاومها». وكلما كثرت المقاومة، واشتدت الخصومة، زادت قيمة الحياة وأصبحت إرادة القوة أكبر ثروة وأعظم خصبا.

والحياة السامية تنشد الخطر، وتُلحّ فى طلبه، ووجودها محفوف دائمًا بالأخطار، محاصر بالتهديدات. فكأنّ إرادة القوة إذن هى فى الوقت نفسه «إرادة الخطر». «أَن يجعل الإنسان حياته فى خطر : هذا هو نتيجة إرادة فيّاضة سخية، لأن كل خطر كبير

يستثير حبنا للاستطلاع بنسبة ما لدينا من قوة وشجاعة». ومن هنا يقول نيتشه هذه الجملة الرائعة : «كى تجنى من الوجود أسمى ما فيه، عِشْ فى خطر !».

والحياة فى جوهرها نماء وإكثار وتركيز متزايد للقوى الكونية فى الذات الفردية ؛ وهى اندفاع إلى إثراء نفسها والعلاء بها. وليس للحياة غاية خارج الحياة نفسها. وإنما غايتها علاؤها على نفسها.

وإرادة القوة هى مقياس القيم فى الحياة، «والقيمة هى أكبر مقدار من القوة يستطيع الإنسان أن يحصّله ويستولى عليه».

ولكن مَن الضعيف، ومَنْ القوىّ ؟

الضعيف الشخصية هو المضطرب التركيب الروحى ، العديم الوحدة ؛ أما القوىّ فهو الذى تتجه فيه كل القوى متوترة نحو غايةٍ واحدة، وتتضاغط دون صعوبة على شكل نَيِّر»، أى أن قواه كلها مرهفة وموجّهة إلى غاية واحدة.

والضعيف هو رجل التساهل والتوسط والمساومة ؛ أما القوىّ فهو من يمثّل الطابع المضاد للموجود الكائن أقوى تمثيل.

وليس للضعيف قدرة على مقاومة الإغراء ؛ أما القوىّ فيحوّل الإغراء إلى طبيعته هو بأن يتمثّله ويجعله جزءًا من قَدَره. ولهذا فإن الضعيف يهوّل فى الإغراء تهويلاً شديدًا ويصبح سلبياً خالصًا بإزائه، لا يستطيع أن يرد فعله، ولا يحول دون سيطرته عليه. أما القوى فيقابله برد فعل شديد، لا ليُبْعده ويتجنبه، بل ليسوده ويخضعه لذاته ؛ وتراه يقول : «ما لا يقتلنى يزيدنى قوة» أى أنه يُقبِل على أكبر الأشياء خطرًا وينشد أعظم المخاطرات، طالما لم يكن من شأنها أن تقتله وتقضى عليه. وبهذا يزداد قوة، لأن إرادة القوة عنده قد اصطدمت بأكبر مقاومة وشعرت بأعظم انتصار.

والضعيف يريد السلام، والوفاق، والحرية، والمساواة، يريد أن يحيا حياة المحافظة على البقاء. أما القوىّ فيفضّل المشكلات والهائل من الأشياء : «الواحد منهما لا يريد أن يخاطر بشىء، بينما الآخر يريد المخاطرة بكل شىء».

*

وغاية الإنسانية هى خلق «الإنسان الأعلى». وأول صفاته البطولة، والنضال فى سبيل مستوى أعلى باستمرار. ولهذا كان أبغض شىء إليه السلام؛ والحرب عنده أقدس شىء. وليس لديه سوى غرض واحد، هو أن ينتصر ويسود. ولابد أن يعيش دائمًا فى خطر. ويبغض الشفقة أشدّ البغض. فهو قاس كل القسوة على نفسه وعلى الناس : «يجب عليك القسوة ! فعن هذا الطريق وحده يرتفع الإنسان إلى أعلى، حيث يقابله البرق ويحطّمه : فلترتفع إلى البرق ارتفاعًا كافيًا».

وفى مقابل أخلاق الإرادة والقوة، نجد فى انجلترا فى القرن الثامن عشر قبل نيتشه بقرن من الزمان أخلاق العاطفة يمثلها خصوصًا آدم سميث (١٧٢٣ - ١٧٩٠) الاقتصادى المشهور. فقد ألّف كتابًا بعنوان «نظرية العواطف الأخلاقية» (سنة ١٧٥٩) حاول أن يبين فيه طبيعة الإنسان وميوله الأساسية، خصوصًا تلك التى تتعلق بالأخلاق، فوجد أن التعاطف sympathy هو العنصر النهائى الذى يمكن أن تحلّل إليه العواطف الأخلاقية. لقد أقرّ بأن الطبيعة رتبت عواطف الاستحسان عندنا بحيث جعلتها تشمل الفرد والجماعة معًا ؛ لكن هذه العواطف لا تتبع «أساسًا وجوهريًا» من أى إدراك للمنفعة. صحيح أن إحساسنا بالنتائج السارة للفضيلة يؤلف جزءًا كبيرًا من استحساننا للأفعال، خصوصًا فى أحوال «الفطنة (الحكمة)، والعدالة، والإحسان» - ومع ذلك «فإنه يبدو من المستحيل ألا يكون لدينا سبب آخر لامتداح سلوك إنسان غير ذلك الذى نجده فى قمطر ذى أدراج» ننتفع به فى وضع حاجياتنا. وعند الفحص الدقيق سنجد أن «من النادر أن تكون المنفعة هى السبب الأول للاستحسان، وأن الشعور بالاستحسان يتضمّن دائمًا فى داخله إحساسًا باللياقة».

وهذا الإحساس باللياقة propriety ينشأ أساسًا من التعاطف مع مشاعر الآخرين، نحسّ به بتخيلنا لأنفسنا فى نفس مواقفهم. «وشعورنا بالتوافق فى الشعور مع إنسان آخر هو دائمًا باعث على السرور، حتى لو كان الشعور الباعث على التعاطف أليمًا، وهذا الشعور بالتوافق هو جوهر الاستحسان». «إن استحسان مشاعر الآخرين بوصفها ملائمة لموضوعاتها هو تمامًا التعاطف معها... والشخص الذى يولينى تعاطفًا فى محنتى يشاركنى فى الإقرار بمعقولية حزنى». التعاطف إذن هو مصدر الاستحسان أو الاستهجان ؛ إذ به نفهم دوافع الفعل فنقرّها أو نرفضها. وهذا الاستحسان أو

الاستهجان يصير أخلاقيًا إذا جعلنا التعاطف محايدًا نزيهًا بالنسبة إلى أفعال الآخرين وأفعالنا نحن، ثم بالنسبة إلى أفكارهم.

وتندرج فى أخلاق العاطفة ما دعا إليه جان جاك روسو (١٧١٢ - ١٧٧٨)، خصوصًا فى كتابه : «مقال فى الأصل فى عدم المساواة بين الناس» (١٧٥٥)، و«إميل : أو فى التربية» (١٧٦٢). فهو فى الكتاب الأول يؤكد نفور الإنسان بطبعه من رؤية الآخرين يتألمون، ويقرر أن العطف أو الشفقة pitié يمنع الناس من التوحش، ومن العطف تنبثق كل الفضائل الاجتماعية. وفى كتاب : «إميل» (الكتاب الرابع) يبين أن العطف أو الشفقة توحّد بين الذات الآلمة والذات المُشْفِقة : فنحن لا نتألم فى أنفسنا، بل فى غيرنا. وروسو دعا إلى انتزاع قناع النفاق واستئصال الحسد والكبرياء والاصطناع، تلك الصفات الملازمة للحضارة، ابتغاء الوصول إلى الشفافية، ومشاركة القلوب، والبراءة، والطهارة ؛ كما كان الشأن فى الحال الأولية للإنسانية، حيث نَعِمَ الإنسان بالبراءة والخير ؛ ولكن المجتمع والحضارة والنظم الاجتماعية هى التى أفسدت طبيعة الإنسان وقد ولد خيّرًا بالطبع. وجعل روسو العبادة الرئيسية هى عبادة القلب أى الشعور الباطن المتمثل فى الضمير، تلك الغريزة الإلهية الحاكمة على الخير والشر.

ولكن ما هو مفهوم المذهب الرومانسى للوجود والحياة ؟ يرى شبنجلر [٢]:

إن الوجود نسيج الأضداد ؛ ومحور الأضداد الصيرورة، والثبات. فإذا ساد الثبات كان الوجود هو الطبيعة ؛ وإذا سادت الصيرورة كان الوجود هو التاريخ.

ولكن الصيرورة جوهر الحياة أو هى الحياة ؛ أما الموت فجوهره الثبات أو هو الثبات. فالطبيعة والموت إذن متكافئان، والتاريخ والحياة إذن سيان.

والاتجاه هو الزمان، لأن الاتجاه معناه استحالة الإعادة، واستحالة الإعادة حد الزمان. فإذا كان مقابل الزمان هو المكان. فمقابل الاتجاه هو المصير. أما الامتداد فمنطقه القانون. وهكذا الطبيعة سياقها القانون ورمزها الامتداد، بينما التاريخ سياقه المصير ورمزه الاتجاه. والمكان إذن من شأن الطبيعة، أما الزمان فمن شأن التاريخ.

والمصير موضوع شعور لا موضوع تعقل، أما القانون فللتعقُّل لا للشعور. لأن القانون ثبات، والعقل لا يدرك الأشياء إلاّ على صورة الثبات؛ بينما المصير تيار متغير وحركة تسير، فلا يدركه إلاّ الوجدان.

هناك إذن ثنائية بين الطبيعة وبين التاريخ : فى الجوهر، والتركيب، والمنطق، والرمز، وأداة المعرفة.

فالأصل هو الوجود. والوجود وحدة جوهرها التضاد. فإذا عرض الوجود نفسه عرضها فى صورتين متضادتين : صورة الصيرورة، وصورة الثبات. وكلتا الصورتين ضرورية وكلتاهما ذاتية. أما صورة الصيرورة فهى التاريخ، وأما صورة الثبات فإنها الطبيعة. فالطبيعة والتاريخ هما «الإمكانيتان النهائيتان لتنظيم الوجود المحيط بنا فى صورة كونية».

وإنما ظهر التعارض بين الطبيعة والتاريخ واضحًا فى مستهل القرن التاسع عشر، وكان ذلك على يد الشعراء أولاً، شأنهم دائمًا، فاندفعوا يمجدون الحياة، ويحملون على المادة، ويحاولون أن يفسروا كل شىء عن طريق الحياة على حساب المادة، حتى لا يعود لهذه الأخيرة وجود أو تصبح فى أدنى مرتبة من مراتب الوجود، وعلى رأس هؤلاء الشعراء جميعًا، جوته.

فالحياة يراها جوته فى كل شىء : «حينما تتردد فى اللانهائى السوّرة الواحدة الأبدية ؛ وحينما يتوتر الفلك ضاغطًا ثناياه العديدة الواحدة فى الأخرى بقوة، تفيض نشوة الحياة من كل الأشياء : من أصغر الكواكب حتى أكبرها، ويفنى كل تدافع وكل صراع فيصبح سكونًا أبديًا فى حِضْن الألوهية» أما ماهية هذه الحياة فيبينها جوته بقوله : «إن أعظَم ما منحنا الله والطبيعة إياه هو الحياة، هذه الحركة الدائرية التى تقوم بها الذرة الروحية حول نفسها، والتى لا تعرف هدوءًا ولا راحة ؛ وإن غريزة المحافظة على الحياة والعناية بها لهى غريزة فطرية فى كل إنسان لا يمكن الخلاص منها ولا القضاء عليها، ولكن خاصية الحياة ستظل مع ذلك سرًا دائمًا بالنسبة إلينا وإلى الآخرين» (بدوى ص ٢٤). لأن جوهر الحياة يختلف كل الاختلاف عن المادة أو الطبيعة. ولهذا يفرق جوته تفرقة دقيقة واضحة بين الحياة وبين المادة ويحمل على كل تلك المحاولات لتفسير الحياة على أساس آلى، فيقول : «إن الموجود الحى لا يمكن أن يقاس بشىء آخر خارجه ؛ وإذا كان لابد من قياسه وتفسيره، فلابد أن يكون الحى مقياس نفسه. إلاّ أن هذا المقياس مقياس روحى إلى أعلى درجة، فلا يمكن إذًا أن يكتشف بطريق الحواس. إن الدائرة نفسها لا يصلح مقياس القطر فيها أن يكون مقياسًا للمحيط، فما بالهم قد حاولوا قياس الإنسان» (المرجع السابق ص ٢٤).

واستمرت هذه الرؤية أو الحركة وأكدت نفسها من جديد، وهذه الحركة الجديدة هى المعروفة بالمذهب الحيوى الجديد، وأقطابه من بين الفلاسفة دريش فى ألمانيا وبرجسون فى فرنسا. ولكننى سأكتفى بالاستشهاد بنظرية برجسون فى الحياة.

فالحياة عند برجسون تيار فى تغير مستمر يخلق صورًا جديدة فى كل آن. والحى يختلف عن المادة غير الحية بثلاث صفات رئيسية : فإن الحىّ يمتاز أولاً بأنه يكوّن كُلاّ مستقلاً قد خلقته الطبيعة نفسها مقفلاً منعزلاً، لأنه مركب من أجزاء غير متجانسة يكمل بعضها بعضًا، ويقوم بأداء وظائف مختلفة تفترض الواحدة منها الأخرى، أما المادة فلا تستطيع أن تكوّن كلاً منعزلاً انعزالاً تامًا ويمتاز الحى بأن الماضى يؤثر عنده فى الحاضر، بمعنى أن الحياة «سلسلة واحدة من الأفعال يتكون منها تاريخ حقيقى»، فالزمان الحقيقى بمعنى المُدّة إنما يوجد بالنسبة إلى الكائن الحى فحسب. أما المادة فيمكن أن يقال إن لها زمانًا، ولكن هذا الزمان زمان غير حقيقى. فإن الحاضر بالنسبة إليها لا يحتوى شيئًا أكثر مما يحتويه الماضى، وكل ما نجده فى المعلول كان من قبل فى العلة، بينما فى الكائن الحى لا نرى المعلول يحتوى على ما فى العلة فحسب، بل يحتوى على ما فى العلة مضافًا إليه كل ماضى هذا الكائن الحى. ومرجع ذلك وجود خلق مستمر وتجديد دائم. كذلك يختلف الحى عن المادة غير الحية بصفة ثالثة وأخيرة، وتلك هى أن الحياة فى تطورها تميل إلى زيادة مقدار الطاقة فى الكائنات العضوية الحية، بينما المادة تميل إلى الإقلال من مقدار الطاقة فى الظواهر الفيزيائية الكيميائية، تبعًا للمبدأ المعروف فى علم القوة الحرارية باسم مبدأ كارنو.

والحياة فى تطورها تسير فى خط واحد لأنها استمرار لسورة واحدة، هى ما يسميه برجسون باسم السَّوْرة أو النَّزْوة الحيوية. وهذه السورة الحيوية دَفعة تخلق باستمرار صورًا جديدة، فهى فى جوهرها قوة خلق دائم.

فالرومانسية اذن هى فترة فى تاريخ الإنسانية الأخلاقى أكثر أهمية منها فى تاريخ الفن. فقد استعاضت عن مثال إنسانى كان يفرض نفسه منذ النصف الثانى من القرن السابع عشر بمثال آخر ليس ميتًا ؛ وأحلت أخلاق القلب محل أخلاق العقل. وعلى صعيد الحياة العملية منحت الأصالة قيمة أخلاقية، وأسست حقوق المخيلة، ووضعت أخلاقًا فردية أمام أخلاق بورجوازية واجتماعية لم تتخل عن مكانها. وإذا كان للقلب حقوق كالعقل، فإن للفرد حقوقًا كالمجتمع ؛ وربما أكثر منه ؛ ولتفكيره الخاص،

ومخيلته، وحساسيته الخاصة، كل الحق أن تثبت وجودها فى حدود أنها لا تسبب للمجتمع ضررًا ظاهرًا، وأن يعتبر الفرد، الذى يجعلها تنتصر، أرفع من غيره فى بعض الأحوال. وبذلك نرى ظهور أخلاقية جديدة، فهناك نوعان من الأخلاق، أحدهما صالح بنظر أولئك الذين يعتبرون عناصر طبيعية للمجتمع، أى الجماهير التى لا تظهر منها أية عبقرية خاصة، والآخر لأفراد النخبة، أولئك الذين يرفعهم الفن إلى العبقرية، إلى ما فوق غيرهم من الناس.

-٣-

ذكرت فى الجزء الثانى من هذا الفصل أن الرومانسيين وضعوا قيمتين أساسيتين للحياة : الحرية والجمال وقد تناولنا الأولى من منظور علم الأخلاق ethics ونتناول الثانية من منظور علم الجمال aesthetics.

أقام ديدرو معنى الجمال على إدراك العلاقات بين الأشياء والأجزاء فعنده أن الجميل «هو الذى يحتوى – فى نفسه وفى خارج نطاق الذات – على ما يثير فى إدراك المرء فكرة العلاقات ؛ والجميل بالنسبة لى هو الذى يثير هذه الفكرة»[٣]. ثم يفرق بين ما هو جميل وما هو لذيذ، فيخرج من نطاق الجمال ما يصل إلى إدراكنا عن طريق حاستى الذوق والشم، كالأطعمة والروائح، فإن إدراك العلاقات فيها لا يوصف بالجمال، وإنما يقال إنها لذيذة، وطيبة، إذا استطابها المرء. ومعنى العلاقات أنا لا نستطيع أن ندرك الجمال فى الشىء دون أن نقف على ما يحفه من قرائن أخرى. ففى الأدب – مثلا – لا ينبغى أن نقول إن الكلمة أو الجملة جميلة، دون أن نقف على موقعها بين الجمل، وفى القصة أو المسرحية أو القصيدة، وفى الموقف العام... وأما هى فى ذاتها فلا ينبغى أن توصف بجمال أو قبح ؛ إذ بدون الوقوف على العلاقات لا يمكن أن نحكم على النظام والتناسب، والتناسق والملاءمة، وهى المعانى التى تدفعنا إلى إدراك الجمال فى الشىء الجميل، وإذن لا وجود لشىء جميل جمالا مطلقًا.

فالجميل موضوعه متعة لا غاية لها، ولا علاقة لها بالمنفعة الحسية، كما هو الشأن فى الشىء اللذيذ ؛ ولا بالمصلحة الخلقية، كما هو الشأن فى الخير؛ وتلك المتعة أساس حكم ذاتى ابتداء، ولكنه عالمى نتيجة، كما شرحنا. فهذه المتعة لا تستجيب إلى حاجة من حاجاتنا، كما أن هذه العالمية فى الحكم الجمالى لا تستند إلى قاعدة. وحكم الخيال

المبنى على الذوق يوازى حكم العقل فى المدركات العقلية من ناحية الوصول إلى مدركات جمالية تشبه المدركات المنطقية، ولكن بدون أدلة وحجج. ولذا كان الحكم الجمالى عالميًا، على الرغم من أنه غير موضوعى، لأن مصدره علاقة الأشياء بحواسنا ؛ وفى طبيعة حواسنا أساس لهذه العلاقات، ولما يتسبب عنها من متعة. فالفن مسلاة حرة، يمارس فيها الخيال مهنته دون قيد، فى نشاط يشبه اللعب، دون غاية ؛ لأن غايته فيه نفسه.

وعند ديدرو «أن الحق والخير والجمال بينها وشائج وثيقة، أضف إلى الأوليْن بعض الصفات النادرة الوضاءة، فسيصير الحق جميلا والخير جميلا» (د. غنيمى هلال ص ٣٠٤) وقيمة الشاعر هى فى أن يصور موضوعات ذات أهمية عظيمة.

وكان للفيلسوف الألمانى كانط (١٧٢٤ - ١٨٠٤) تأثير بالغ فى الفلسفة المثالية للفن ؛ كما كان لفلسفته صداها فى الأدب ونقاده فى أوروبا وأمريكا. وعلى الرغم من أنه قد بحث فى مسائل تحدث عنها ديدرو، مثل الجمال، والفرق بينه وبين اللذة والمنفعة ؛ فقد سلك - مع ذلك - طريقًا آخر غير الذى سلكه ديدرو فى البحث فى الجمال. فقد رأينا كيف كان اهتمام ديدرو بالجمال فى الفن وبصِلته بالواقع الذى يصوره ؛ ولكن «كانط» يهتم فى بحثه - أولا - بخصائص العمل الفنى فى ذاته وفى داخله. فكل عمل فنى ذو وحدة جوهرية فنية، فيها نفسها تنحصر الغاية منه. «وكانط» ينكر نظرية أفلاطون فى الجمال الخالد وانعكاسه فى الطبيعة، ومحاكاة الفنان على قدر موهبته لما يتيسر له من صور هذا الانعكاس. وعنده أن العمل الفنى له بنية ذاتية، وجماله فى هذه البنية، دون نظر إلى مضمونها، أو غايتها.

ويعد «كانط» مؤسس الفلسفة المثالية الألمانية، ومن أعظم الفلاسفة المحدثين، بل كثيرًا ما يذكر على أنه أكبر فيلسوف حديث. وفى فلسفته مكان فسيح للفلسفة العاطفية المثالية، يناهض بها الفلاسفة العقليين الذين يعتمدون على الحجج العقلية الجافة. ومبدؤه فى الاعتداد بكل إنسان على حدة - بوصفه غاية فى ذاته - صورة من صور إقرار حقوق الإنسان كما كانت فى الثورة الفرنسية، وكما تبدت فى مؤلفات «روسو» الذى تأثر به «كانط» أبلغ تأثر. وتهمنا بخاصة هنا فلسفة «كانط» فى الجمال وطبيعته.

وفلسفة «كانط» ذات شأن فى التفريق بين المعرفة العقلية والحكم الجمالى المؤسس على الذوق ؛ ولكنها بعد ذلك فلسفة شكلية، تظهر خطورتها فى إيلاء الشكل كل الأهمية، وتجريده من كل غاية. وفى هذا ما فيه من خطر على الفن نفسه.

وقد كانت فكرة «كانط» فى الجمال قاسية، فالجمال المحض لا يتمثل فى سوى الشكل المحض. ويتجلى الجمال المحض - عنده - فى الأشكال التى يختفى منها كل مضمون، كالنقوش والزخارف والزينة فى شكل الأوراق، وهى أشكال لا معنى لها فى نفسها ؛ كما يتجلى الجمال المحض كذلك فى الموسيقا غير المصحوبة بغناء . وعنده أن الجمال قد يختلط بما هو لذيذ حسيًا، كما قد يصاحب صور الكمال الغائية فى الطبيعة والفن. فقد يقترن - مثلا - بالخير، أو بما يبين عن غاية مثالية ؛ ولكنه فى كلتا الحالتين الأخيرتين ليس بالجمال المحض ؛ فاقتران الجميل بما هو خير يجعل الجميل غير خالص فى جماله، بل يكون جمالا تابعًا لغيره. وقد يساعدنا - نحن - اقترانُ الجميل بالخير، ولكنهما فى اقترانهما لا يساعد كلاهما الآخر إذا أمعنا فى النظر.

وبمثل هذا الفهم لمثالية الجمال والعلاقة بينه وبين الخلق، يرى فيخته Fichte (١٧٦٢ - ١٨١٤) - وهو من فلاسفة الرومانتيكيين الألمان وتلميذ كانط ومتأثر به بعض التأثر - أن الفن تحرير للذات من حيث هى، وفى هذا التحرير تمهيد للحرية الحقة ؛ كما يعتقد الفيلسوف الألمانى شوبنهور Schopenhauer (١٧٨٨ - ١٨٦٠) أن التأمل فى الجمال تأملا روحيًا خالصًا من الغاية - وتلك خاصة الإدراك الجمالى - ذلك التأمل يهيىء للاهتداء إلى الزهد المطلق، وهذا هو الخلق المؤسس على الرحمة.

وقد كانت فلسفة «كانط» ومن تأثر به من الفلاسفة أقوى دعامة لدعاة الفن للفن، وللرمزيين.

ويمكن أن نلخص رأى «كانط» فى الآتى : حصر «كانط» الجمال فى الشكل، وجعل الجمال ذاتيًا فى إدراكه، وحرر العبقرية من كل قيد ؛ بل رأى أن الجمال الحق يتجلى فى صورته المحضة فى الموسيقا والزخارف التى لا مضمون لها ؛ إذ هو غاية فى ذاته.

ويخالف هيجل فى فلسفته كانط، فى أنه لم ينظر إلى الجمال من ناحية ذاتية شكلية، وكفى، بل نظر إليه كذلك من ناحية موضوعية، ومن ناحية المضمون، وكان له الفضل كذلك فى أنه لم يقف عند الحدود النظرية، بل حاول التطبيق على الفن من الناحية العملية، بتفسير الظواهر الفنية فى ضوء العوامل التاريخية لعصورها المختلفة.

والجمال - عند هيجل - ميدانه الإدراك الحسى إدراكا لا يستلزم أقيسة عامة مجردة، والجمال فكرة عامة خالدة، لها وجود مستقل، وتتجلى فى الأشياء حسيا، وهى

فى ذلك تخالف الحقيقة فى ذاتها، لأن الحقيقة - من حيث هى - لها وجود ذهنى غير حسى. غير أن الحقيقة أيضًا قد تتحقق فى الخارج عن طريق وجود محدد المعالم عينى . وفى حالة تحققها، إذا اقترن ظهورها بإدراكها مباشرة، دون أقيسة مجردة، لم تكن حقيقة فحسب، بل كانت حقيقة جميلة. إذ إن هناك حقائق فحسب، وهى الحقائق العلمية والمنطقية المجردة ؛ ولكن قد تكون الحقائق جميلة بما فيها من مبدأ خدمة الجمال الخالد. وفى هذه الحقائق يتلاقى الخلق والجمال، لأن كليهما خادم - على طريقته الخاصة - لهذه الحقيقة. وفى هذا يتجلى مبدأ المثالية فى الفن عند هيجل، وهو مبدأ أفلاطونى فى جوهره. وللفن - فى فلسفة هيجل - قوانينه ووسائله الخاصة، وبها يتميز عن الخلق فى جوهره، فإذا كان لا ينبغى له أن يؤذى الإحساس الخلقى، فإنما يُطلب منه ذلك باسم الجمال الذى يهدف الفن إليه. ولكن إنتاج الأثر الخلقى لا يصح أن يكون غاية الفن فى ذاته مباشرة، وإلا أخطأ الفن غايته الخاصة، وأخطأ الغاية الخلقية معا. فمضمون الفن فكرة الجمال، مهما يكن مظهره الاجتماعى أو العملى.

وعند هيجل أن فكرة الجمال مرت فى ثلاث مراحل، تتضمن شرح تطور الفن فيما يرى، ففى المرحلة الأولى - وتتمثل فى الفن الشرقى والمصرى - كانت السيطرة للمادة على الفكرة، وكانت الفكرة ضعيفة ؛ ولذا كان الجمال يتمثل فى الأشياء الجليلة التى تبعث على الرهبة لضخامتها، كالمعابد المصرية والقبور، وهذه هى المرحلة الرمزية عند هيجل، وفيها ينتصر الشكل على المضمون. والمرحلة الثانية هى المرحلة الكلاسيكية، وتتمثل فى الفن اليونانى، وفيها يتعادل المضمون والشكل، وتصادف الفكرة أتم تعبير عنها، وهى مرحلة الكمال الفنى التى لن يصل إليها الفن فى المستقبل، فيما يرى هيجل. والمرحلة الثالثة هى مرحلة سيطرة المسيحية، أو المرحلة الرومانسية، وفيها تغلبت الفكرة على الصورة، واختل التعادل بين المضمون والشكل. وإذا كانت هندسة البناء تمثل المرحلة الأولى، وفن النحت يمثل الثانية ؛ فإن فنون العصور الحديثة فكرية ذهنية، من موسيقا وشعر، وهى تمثل مطالب الإنسان الحديث الذهنية ومواطن ضيقه. وفى هذا ضعف الشكل، ليخلى مكانا للمضمون الدينى أو الفلسفى، ولن يعود للفن شكله الكامل الذى كان له فى العصر الذهبى أيام الإغريق.

وعند هيجل أن الفكرة - أو المضمون المثالى - يتراءى من خلال الصورة الفنية، أو العمل الأدبى ؛ ولكن الأفكار والأخيلة فى ذلك العمل لا تقف عند حد الاستسلام

للخواطر، أو التفكير الفردى معزولا عما حوله ؛ إذ على الفنان أن يفكر تفكيرا جادا فى جوهر الحقائق فى كل ما لها من امتداد وعمق، إذ بدون الفكر لا يكون المرء على وعى بما هو فى دخيلة نفسه. وفى كل عمل فنى عظيم، يرى المرء أن مادة الموضوع قد فُكِّر فيها، وأعيد التفكير فى جميع نواحيها. وللعمل الفنى غاية فنية محضة، ولكن لهذه الغاية وسائلها من الطرق المتبعة فى كل جنس أدبى، ومن أفكار الكاتب أو الفنان. وهذه الوسائل كلها مصدرها أنواع النشاط فى المجتمع والعصر الذى يحيا فيه الفنان أو الكاتب. وفى حدود هذا النشاط تتجلى الفنون والآداب متأثرة بنظم العصر وتقاليده. فلا مناص، إذن، من أن تكون أفكار الكاتب ووسائله الفنية ذات طابع تاريخى محدد المعالم.

ولكن هيجل يبقى بعد ذلك فى مجال الفلسفة المثالية، التى تعنى بالفكر ذى الوجود المستقل. فالحقيقة الموضوعية تابعة عنده للفكر، وليس لها وجود مستقل إلا بقدر ما يكشف عنها الفكر. وفى مرحلة التطور الأخيرة للإنسانية، حيث لا يكون من فرق بين القضية thèse، والنقيض antithèse، وحيث تصير النظرية التركيبية - أى التركيب الناتج عن صراعهما - synthèse نهائية لا مناقض بعد لها ؛ وذلك حين تصل الإنسانية إلى انتصار تام للفكر والحقيقة ؛ إذ ذاك، لن يكون وجود لسوى الحق، وأما الجمال فسيكون فى عداد الماضى. وبهذا اكتسبت فلسفة هيجل طابعا صوفيا ميتافيزيقيا لا قيمة علمية له، لأن مرده تجريدى محض.

قسم شلينج Schelling (١٧٧٥ - ١٨٥٤) العالم إلى مادة وروح. والعالم المادى فى نظره تسيطر عليه ملامح التكوين المنطقى الهيجيلى الذى يبدأ بالقضية ويضع نقيضها ثم يخلص إلى تركيبهما فى صورة ثالثة. وهنا يماثل مسار الطبيعة منهج التفكير نفسه، ولذلك لا توجد هذه الدرجات الثلاث منفصلة وإنما شأنها شأن الأفعال الفكرية الأولية الثلاثة، وجميع الظواهر الطبيعية مظاهر متفاوتة لقوة واحدة هى النفس العالية.

أما قوى الروح فتبدو فى المعرفة والعمل والفن. ويخضع التطور التاريخى لثلاث حقبات : الحقبة الأولى قدرية وتخضع للمصادفة والقدر، وتمثل فترة انعدام الإرادة الإنسانية، وهى فى نظره تاريخ العالم قبل ظهور الحضارة الرومانية. والحقبة الثانية هى التى بدأت بظهور روما ولا تزال تمضى فى سبيلها وتستكمل وجودها، وتمثل فترة صراع الإرادة ضد القدر بوصفها مرحلة رد الفعل من جانب العنصر الإرادى فى الإنسان. أما الحقبة الثالثة فستكون المستقبل بما يتوافر له من امتزاج بين هذين

العنصرين. وهكذا سيتحقق المطلق شيئًا فشيئًا أى يتحقق المثال فيصير وجودًا ولكن بدون أن يبلغ غايته القصوى؛ لأن الزمان لا يبلغ مداه لأنه غير متناه. ويستطيع الإنسان وحده أن يحقق بلوغ المطلق بواسطة الحدس الفنى أو العيان الفنى. باستطاعة الإنسان أن يرتفع إلى مستوى المطلق خلال الأعمال الفنية ؛ لأن الشعور بالجمال فى الطبيعة والفن أرفع صور الحياة الروحية. والفن هو الطريقة الوحيدة التى تشهد بما تعجز الفلسفة عن التعبير عنه أى باللاوعى فى العمل وفى الصنعة فضلاً عن أنها (أى الفنون) تدلل وتبرهن على أن الوعى واللاوعى شىء واحد فى الأصل.

وبهذا يصبح الفن الطريقة المثلى لتصور وحدة الفكر والطبيعة.. ووحدة العارف والمعروف.. ووحدة الأنا واللا أنا، فتزول كل متناقضات الوجود فضلا عن تناقضات الفكر والواقع أو النظر والعمل أو التدبير والتطبيق.

والمهم هنا أن ندرك أن الطبيعة تبدأ بغير وعى، ولكنها تنتهى بوعى. وذلك لأنها غائية فى حد ذاتها. ولكننا لا نستطيع أن نصف هذه الغائية بأنها عاقلة ؛ ولذلك تتجلى هذه الغائية فى النتائج وليس فى الإنتاج نفسه. أما الإنسان أو الأنا فهى - على العكس من ذلك - واعية تمامًا فيما يتعلق بالإنتاج نفسه ولكنها غير واعية فيما يتعلق بالنتائج. والطبيعة نفسها من نتاج العقل أو الروح بلغة شلينج وهى التى تتمثل أمام التأمل الإنسانى لمعاونة الذات الإنسانية على إدراك ذاتها ولكنها لا تستطع أن تحقق هذا الإدراك الذاتى للذات. ولهذا تلجأ إلى مكمل بإدراك قوتها فى الإنتاج أى فى حريتها الإنتاجية الفعالة.

وهنا تبزغ الإرادة. فلولا هذه الإرادة لما ظهر نشاط محض حر يتميز عن الإنتاج ذاته ولأصبح النشاط العقلى والإنتاجى شيئًا واحدًا، فالإنتاج الذى ينشط فيه الأنا مقرون بالحرية التى يتمتع بها الإنسان تعبيرًا عن إرادة مميزة عن الإنتاج نفسه.

ونقطة البداية عند شلينج هى إحلال الإرادة محل العقل، وبذلك أمكنه أن يوجد ثورة الفلسفة على نقطة البداية فى الفلسفة منذ الإغريق، وأدى تحطيم العقل كنقطة البداية الفلسفية إلى نتائج هائلة فى مجالات الفن ذاته، ولا يمكن فهم التحولات الكبيرة من بعد إلا بإمعان النظر فى هذه الثورة التى أحدثها شلينج، وهى ليست ثورة ضد العقل أى أنها ليست ثورة اللامعقول على المعقول كما يقول جوسدورف فى كتابه عن الأسطورة والميتافيزيقا، ولكنها ثورة تجاوز العقل Transrationnelle بمبادئ جديدة،

وقد انتصر اللوجوس Logos على الميثوس Mythos عند اليونان. وآن الأوان لكى نتخطى المعقول لنبلغ ما وراء المعقول لا لنبلغ اللامعقول.

والإنتاج الفنى مزيج من الوعى واللاوعى عندما تكون الأنا بصدد ممارسة العمل واعية لعملية إنتاجه. والمطلق هو الذى يتدخل لتحقيق الانسجام المنشود بين الوعى واللاوعى ويعود فيتجلى بوضوح فى النتائج. وعن طريق مظاهر المطلق التى تتجلى بوضوح فى النتائج ندرك فاعلية هذا المطلق ونعرف أنه يتجاوز العقل بهذه المظاهر. وذلك لأنه يبلغ عندئذ مستوى الخلق الفنى أو العبقرية المبدعة.

والإبداع الفنى ثمرة التقابل بين العناصر الفعالة. ولا يوجد بين الفنانين من ينكر هذه الحقيقة لأنهم جميعًا يعترفون بإقبالهم على العمل الفنى بدون أسباب واضحة. ويشرعون فى إنتاج عملهم الفنى لإرضاء حاجة لا تقاوم في طبيعتهم. والواقع أن الشعور بالتناقض الباطن هو الذى يدفعهم دفعًا إلى الإنتاج. بل يمتد هذا الشعور بالتناقض لا إلى تحريك الإنسان بكل قواه وإنما يذهب إلى حد التأثير فى أعماق وجوده وأبعد أبعاد جذوره.

ويولد الإبداع الفنى من التناقض الذى يبدو مستحيل الإزالة أو الرفع لأول وهلة، ولكن لا يلبث القضاء عليه من خلال عملية الإبداع أن يؤدى إلى شعور بانسجام لا نهائى. وفى الغالب ينسب الفنان العمل الفنى الذى يبدعه إلى موهبة طبيعية هى التى تحرره من معاناة التناقض الأولى.

ولذلك مهما يحدد الفنان العناصر الواضحة التى قصد إلى إدخالها على العمل الفنى فإنه فى النهاية يعجز عن توضيح المجموع المكتمل الذى ظهر بين يديه. وذلك لأن كل عمل فنى هو مزيج من الوعى واللاوعى. وبفضل الحرية يتغلب الفنان على التناقض بين الوعى واللاوعى. ولا يلبث أن يجد ما لا نهاية له من الأغراض التى حققها فى عمله ولا نلبث أن نرى عشرات التفسيرات لهذا العمل. وفى كل لحظة لا نعرف عادة الفوارق بين ما عمله بقصد وبين ما طرأ على عمله أمام هذا السيل اللامتناهى من العناصر والأفكار.

ولكن هذا اللامتناهى الذى يفجأ الرؤية عند انتهاء العمل الفنى هو نفسه الجمال. وهو نفسه المميز الرئيسى للعمل الفنى.

وقد يحدث عند الرؤية للعمل الفنى اكتشاف الجلال بدلا من اكتشاف الجمال أى أن العمل الفنى قد يحدث أثرًا جماليًا بالرهبة لا بالجمال نفسه. وعندئذ يسمى هذا جلالا ولا يسمى جمالا. فمنظر الموجة العالية العاتية التى يسجلها الفنان قد لا تثير بجماليتها ولكن بما فيها من جلال يحبس الأنفاس ويبهر النظر. وهذا يعنى أن الفنان لم يستوف حل المتناقضات المتصلة بالموضوع نفسه. ولو أمكنه حل المتناقضات حلا نهائيًا قاطعًا لظل الأثر الناجم عن الرؤية محصورًا فى إطار الجمال. ويمكن التعرف على الجلال من الأثر الذى يحدثه فى الناظر إلى العمل الفنى ؛ لأنه يحرك عند المشاهد كل قوى النفس لتعاون بدورها على امتصاص عناصر التناقض التى لا تزال كامنة فى العمل بوصفها تهديدًا للتوازن العقلى المنشود.

أما العمل الجمالى البحت فيبدو حرًا حرية مطلقة ؛ لأنه لا يخضع لأى مطالب نفعية، ولا يخضع للمقومات التى تتطلبها أحاسيس اللذة.

ومهما يكن موقف شلينج فإنه يمثل نقطة من نقاط التحول الضخمة فى تاريخ الفكر والفن كما شهد بذلك كارل ياسبرز Jaspers.

يمثل برجسون (١٨٥٩ - ١٩٤١)[٤] تيارًا لعب دورًا خطيرًا فى فلسفة الفن هو التيار الحدسى الذى أخذ به أيضًا كروتشه وهربرت ريد. وفى رأى أتباع هذا المذهب أن الفن نوع من المعرفة، غير أنه معرفة لا تتعلق بالكليات أو بالقوانين العامة، بل تتناول ما هو جزئى أو فردى. وهم وإن كان لكل منهم مذهبه فى الفن وفى تفسير الحدس وعلاقته بالخبرة الفنية إنما يمثلون فى الواقع حركة احتجاج على النزعة العقلية التى سادت فلسفة القرن الثامن عشر بعد الثورة العلمية فى ذلك العصر.

وقد حمل برجسون على العقل حملة جعلته ينظر إليه على أنه مجرد أداة للإنسان للتحكم فى البيئة، والتقى فى هذا أيضًا مع الفلسفة البراجماتية التى ردت معيار الحقيقة إلى ما يترتب على الفكرة من نتائج عملية يمكن التحقق منها فى الواقع العملى والتجريبى، كما يقول شارل بيرس ووليم جيمس وجون ديوى.

على أى الحالات فقد فرق برجسون بين العقل intellect الذى هو أداة سيطرة الإنسان على البيئة، والذى يعتمد على الوصف، ويركن إلى التصورات العامة التى تساعد الإنسان فى السلوك العملى ، وبين الحدس intiution الذى لا ندرك به سوى

حقائق الشعور الباطنى وما شابهها من معرفة لا تهدف إلى العمل والمنفعة، بل تتجه إلى ما هو مطلق لا تصل إليه التصورات العقلية. يقول موضحًا فلسفته فى هذا الموضوع :

«هناك منهجان يختلفان لمعرفة الأشياء، الأول يقضى بأن ندور حولها، أما الثانى فيقضى بأن ننفذ إليها. ويعتمد المنهج الأول على وجهة النظر التى نرتكن إليها، وعلى الرموز التى نعبر بها عن أنفسنا. أما المنهج الآخر فلا يعتمد على أى رموز نتناولها. والنوع الأول هو المعرفة التى ندرك بها ما هو نسبى ؛ أما الآخر فهو المعرفة التى تصل إلى المطلق» (المرجع السابق، ص ٢٢٤).

ويقول «لنفترض شخصية يصفها الكاتب فى قصة، ويأخذ فى سرد سمات هذه الشخصية فى أقوالها وأفعالها وسلوكها، غير أنه مهما بلغ هذا الكاتب من دقة فى الوصف فإنه لن يصل إلى الشعور البسيط الذى يحس به إذا اتصل بهذه الشخصية، لأن الوصف والتحليل لا يتساويان بخبرة الشخصية ذاتها»[٥].

ويترتب على ذلك أن ما هو من قبيل المطلق لا يمكن إدراكه إلا بالحدس intuition أما أى شىء آخر فإنما يقع فى مجال التحليل analysis وفى حين يتصف الحدس عند برجسون بأنه نوع من التعاطف العقلى sympathie intellectuelle الذى نعرف به الشىء معرفة من الباطن حتى نكشف ما هو فريد فيه ولا يمكن وصفه أو التعبير عنه، تكون المعرفة التحليلية على العكس من ذلك ؛ لأنها ترد الأشياء إلى عناصر مشتركة بينها وبين غيرها ؛ فهى أقرب إلى ترجمة الشىء برموز. وليس كذلك الحال فى المعرفة الحدسية ؛ لأنها فعل مباشر بسيط يحفظ للأشياء وحدتها وفرديتها الأصلية.

ويرى برجسون أن هناك حقيقة واحدة على الأقل ندركها بوضوح بواسطة الحدس، ولا يمكن إدراكها بالتحليل على الإطلاق - إنها ذاتنا المستمرة فى الزمان، وهذا الزمان الذى ندركه بالحدس الباطنى شىء مختلف كل الاختلاف عن الزمان الكمى المنقسم الذى يقدمه لنا العلم، إنه سيال متجدد أو هو ديمومة durée. وعلى هذا النحو أيضًا ينظر برجسون إلى الخبرة الفنية فيرى أنها بدورها تعتمد على حدس بكيفيات الأشياء، وهو يستطيع بعد ذلك أن يلفت نظر الغير إليها عن طريق إنتاجه الفنى . وهكذا على سبيل المثال علم المصور الإنجليزى كونستابل Constable فنانى الحركة الرومانسية من

الإنجليز والفرنسيين كيف ينظرون إلى الطبيعة نظرة جديدة لم يسبق لهم أن التفتوا إليها بفضل الحدس الذى به يكتشف الفنان دائمًا الجديد.

وإذا كان برجسون قد تحدث عن الفن وألقى أضواء على الخبرة الفنية فى ثنايا بحثه فى الميتافيزيقا إلا أنه لم يخصص للفن مؤلفًا خاصًا.

والفيلسوف الإيطالى بِنِدِتّوكُروتشه (١٨٦٦ - ١٩٥٢)[٦] هو خير من يمثل نزعة الصياغة التعبيرية Expressionisme فى فلسفة الجمال. وهو متأثر فى مثاليته بهيجل؛ بل إنه ليذهب فى هذه المثالية إلى أبعد مما ذهب إليه هيجل فى فلسفة الفكر. وعنده أن الفكر أربعة أنواع من النشاط: النوع الأول منها هو الحدس intuition، أو التصور الصادق، وهو موضوع الجمال؛ والنوع الثانى هو وقوف الفكر على ما هو كونى، وتوحيده مع الوعى الفردى، وهى عملية الإدراك، وهى موضوع المنطق. والنوعان السابقان يمثلان الجانب النظرى للفكر؛ ويقابله الجانب العملى، جانب الإرادة - وفيها يتمثل النوعان الآخران من النشاط الفكرى - لأنها إما إرادة تتعلق بما هو فردى، أى ترمى إلى تحقيق ما يخص الملابسات الفردية، وتتمثل فى النشاط الاقتصادى؛ وإما إرادة عالمية إذا حاولت التوفيق بين ما يخص حالات الفرد والحالات التى تتجاوزه فى غائيتها، وفى الحالة الأخيرة تكون الإرادة خلقية، وهى موضوع الأخلاق وما يتصل بها من العلوم التى تدرس الحريات والعلاقات الاجتماعية[٧].

يعد علم الجمال عند كروتشه مدخلاً لفلسفته المثالية فى الروح، وينسب كروتشه للروح نوعين من النشاط، نشاطا نظريا ونشاطا عمليا؛ فالنشاط النظرى له مظهران: أحدهما جمالى يتبدى فى المعرفة الحدسية وأداتها المخيلة وغايته الجمال والآخر نُظرى يبدو فى المعرفة المنطقية وأداتها العقل وغايته الحق. أما النشاط العملى للروح فيظهر فى الاقتصاد ويبغى المنفعة العملية ويستند إلى الرغبة. كما يظهر من جهة أخرى فى الأخلاق التى تسعى إلى الخير وتستند إلى الإرادة.

فإذا استعرضنا نشاط الروح كله كان الفن هو القاعدة التى يرسو عليها ذلك البناء الهرمى الضخم؛ ذلك لأنه أولى درجات التعبير عن نشاط الروح، وبغيره لا يمكن للأنشطة الأخرى أن توجد. إنه أولى خطوات تعبير الروح كما سبق أن بين هيجل؛ ذلك لأن الحدس مادة الفن يسبق دائمًا التصورات المنطقية التى تتعامل بها الفلسفة والعلم.

ويعرف كروتشه علم الجمال بأنه علم لغويات عام General Linguistics ؛ ذلك لأنه العلم الذى تتصرف عنايته إلى وسائل التعبير expressive media، وهو أيضًا علم فلسفى، إنه فلسفة اللغة وهو مرادف لفلسفة الفن.

وبهذا التعريف يلخص كروتشه وجهة نظر القرن العشرين فى علم الجمال حين يستبدل التعبير بالجمال.

والموضوع الرئيسى الذى يكون محور علم الجمال عند كروتشه هو الحدس intuition.

ويشرح كروتشه فكرته عن الحدس، فيؤكد أن الحدس ليس إحساسًا تطبعه الأشياء على العقل كما لو كان سطحًا خاليًا، وإنما الحدس نشاط وفاعلية تجرى فى العقل الإنسانى، وهو منتج للصور producing images أى أنه ليس مجرد تسجيل، بل يتكون فى وعى الإنسان كثمرة للانفعالات feelings والصور الخيالية images. وبفضل الانفعالات تتحول الصور إلى تعبير غنائى lyrical expression هو قوام كل الفنون.

إذا ما مضينا نفحص قصيدة من الشعر لنحدد ما الذى يجعلها قصيدة، فسوف نجد دائمًا عنصرين أساسيين : مجموعة من الصور الخيالية، وانفعال يسرى فيبعث فيها الحيوية. والذى يعبر عنه الشاعر ليس شيئًا يمكن للغة المنطقية أن تعبر عنه.

ولا يمكن النظر إلى هذين العنصرين على أنهما خيطان متميزان عن بعضهما البعض ؛ ذلك لأن الإنفعال the feeling يتحول إلى صور فيصبح انفعالاً يمكن تأمله ؛ ولذا لا يوصف الشعر بأنه انفعال ولا صورة ولا مجموع الاثنين معًا، بل يوصف بأنه تأمل للانفعال أو هو حدس غنائى lyrical intuition أو حدس خالص pure intuition. وما يقال عن الشعر يصدق على كل الفنون الأخرى سواء كانت تصويرًا أو نحتًا أو عمارة أو موسيقى.

وفى مكان آخر يقول :

«فالحدس لا يكون إذن إلا حدسًا غنائيًا، وليست الغنائية صفة أو نعتًا للحدس وإنما هى مرادف له، ولئن ألبسناها صورة النعت من الناحية النحوية فما ذلك إلا للتمييز بين الحدس والصورة التى هى مجموعة من الصور (إن ما نسميه صورة هو دائمًا مجموعة من الصور، فليس هناك ذرات - كما أنه ليس هنالك أفكار ذرات) أعنى بين الحدس

الحقيقى الذى يؤلف جسما حيا وينطوى لذلك على مبدأ حيوى هو الجسم الحى نفسه، وبين ذلك الحدس الزائف الذى هو كومة من الصور على سبيل التسلية أو فى سبيل أى غاية أخرى بحيث إذا نظرت إليها بمنظار الفن لم تبد لك، لكونها عملية، جسمًا حيًا بل جسمًا آليًا. أما فيما عدا هذه الغاية الجدلية فليس لاستعمالنا لفظة (الغنائية) فى صورة النعت من قيمة. وحسبنا أن نقول إن الفن حدس حتى نعرف الفن أكمل تعريف»[8].

والحدس عند كروتشه هو إحدى صورتين للمعرفة ؛ فالمعرفة إما حدسية وإما منطقية : فأما المعرفة الحدسية فمستمدة من الخيال، وأما المعرفة المنطقية فمستمدة من العقل؛ الأولى تتعلق بالفردى، والثانية تتعلق بالكلى وبالعلاقات القائمة بين الأشياء ؛ الأولى منتجة للصور الخيالية images، والثانية منتجة للمفاهيم أو للتصورات concepts.

ونحن نلجأ للاستعانة بالحدس فى الحياة اليومية ؛ لأن هناك من الحقائق ما لا يمكن أن نخضعه لتعريف أو لقياس منطقى، وكثيرًا ما يجد الساسة قصورًا لدى من يقتصر على التفكير المجرد ولا يتاح له الحدس الحى بالظروف الواقعية. والمفكر التربوى يؤكد ضرورة تنمية ملكة الحدس فى الأولاد، ويقدم هذه الملكة على غيرها من الملكات الأخرى. وكذلك نجد الناقد عند حكمه على العمل الفنى يستبعد النظرية والأفكار المجردة، ويحكم بفضل الحدس المباشر، وكذلك نجد رجل الأعمال يهتدى فى حياته بالحدس لا بالعقل.

ثم يمضى كروتشه فى تمييز الحدس عن الإدراك فيبين أن الحدس أوسع من الإدراك، لأن كل إدراك محتاج لحدس وليس كل حدس إدراكًا. فالحدس يجتاز المدركات إلى الممكنات كما أنه أوسع من الإحساس ؛ لأن الإحساس محدود بمقولتى المكان والزمان ؛ فلون السماء مثلاً لون شعور معين أو صرخة ألم أو شحذ إرادة يمكن أن يكون موضوعًا لحدس وليس لإحساس.

وينتهى كروتشه إلى التوحيد بين الحدس والتعبير ؛ ذلك لأن من أهم خصائص الحدس الحقيقى عند كروتشه إمكانية تجسده فى تعبير، أما ما لا يتجسد فى موضوع خارجى فيظل على مستوى الإحساس ؛ لأن الروح عندما تحدس تقوم بفعل تصوير وتعبير. والتعبير الذى نقصده أوسع بكثير من التعبير بالكلمات؛ إذ يوجد تعبير يتجاوز اللغة، تعبير بالخطوط والألوان والأصوات. إن مجرد قدرتنا على حدس شكل هندسى

يتضمن قدرتنا على أن نصوره فى ورقة أو لوحة. ومن العبث أن نقول إننا جميعًا نستطيع أن نتخيل عذراء رفائيل بفضل مهارته فى تجسيدها على اللوحة. ولكن ما أبعد هذه الظنون كلها عن الحقيقة ؛ لأن الفنان حين يلمح موضوعه يستطيع أن يرى فيه ما لا يراه الغير. إن الرؤية الحدسية استيضاح للصور الخيالية مع إمكانية تحويلها إلى موضوع وصورة ؛ وفى هذا يذكر كروتشه قول مايكل انجلو «لا يصور المصور بيديه بل بعقله». إن عدم قدرتنا على التعبير ترجع إلى عدم قدرتنا على الحدس الصحيح. ويلخص فكرته بقوله :

«بناء على ما سبق يمكن أن نصف المعرفة الحدسية بأنها معرفة تعبيرية intuitive knowledge as expressive knowledge. إنها مستقلة ومتميزة عن الوظيفة الفكرية، ومستقلة عن التحديدات التجريبية، ومستقلة عن الواقع واللاواقع، وعن إدراكات المكان والزمان. إنها متميزة كصورة لما يكون مادة للحس أو المعاناة، وهذه الصورة هى التعبير. إن الحدس هو التعبير ولا شىء إلا التعبير»[٩]. إن الحدس الذى هو فى نفس الوقت تعبير هو عملية عقلية تجرى على مستوى الروح. أما الواسطة فهى أداة التوصيل ؛ ومن هنا لا يجوز فى رأى كروتشه الخلط بين العمل الفنى وبين واسطته المادية أو الموضوع الفيزيائى الذى هو أداة الاتصال بين الفنان والجمهور. ويترتب على ذلك ضرورة التمييز عند كروتشه بين الفن وبين الصنعة technique يقول :

إن توصيل الصور الفنية بواسطة المهارة الصناعية technique غايته إنتاج الموضوعات المادية المسماة بالأعمال الفنية كاللوحات والمقطوعات الموسيقية والأعمال الأدبية وغيرها، ولكن ليست كل هذه الأصوات والرموز أعمالاً فنية؛ لأن وجود الأعمال الفنية لا يقع إلا فى العقل الخالق لها. ولكى نستبعد أى لبس يحيط بانتفاء الأشياء الجميلة قد يكون من المناسب أن نذكر قضية مستعارة من علم الاقتصاد : فمن الواضح جيدًا فى هذا العلم أنه لا يوجد موضوعات ترجع فائدتها إلى مادتها الفيزيقية أو الطبيعية، بل إن قيمتها ترجع إلى الطلب والعمل المتعلقين بها. وتعد محاولة الاستدلال على القيمة الاقتصادية للشىء من صفاته الفيزيقية أو الطبيعية خطأ راجعًا للجهل ignoratio elenchi. وبناء على هذا يمكن أن نقول أيضًا إن التفرقة بين الفنون المختلفة والتمييز بينها وفقًا لمادتها إن كانت أصواتًا أو كلمات أو غير ذلك إنما يرجع إلى مجرد المهارة الصناعية Technical»[١٠].

وبناء على ذلك يستبعد كروتشه من تفسيره للعمل الفنى أهمية الجانب الفيزيقى المادى، فى حين يؤكد أهمية الجانب الفكرى الذى يتم على مستوى الوعى والروح. ويجيب على السؤال الرئيسى ما هو الفن ؟ بقوله : إنه رؤيا أو حدس vision or intuition فالفنان يقدم صورة خيالية image-phantasm، والمتذوق يقوم بإعادة تكوين هذه الصورة فى وعيه. وكلمات حدس، ورؤيا، وتأمل، وتخيل، وخيال، وتصور، وتمثيل intuition, vision, contemplation, imagination, fancy, figuration, representation كلها مترادفات تتردد باستمرار حين نتحدث عن الفن. وتنطوى هذه الإجابة على استبعاد كل الآراء والمذاهب التى يرى كروتشه أنها تتنافى مع مذهبه فى الفن، وهى المذاهب التى توحد بين الفن وبين الوقائع المادية physical fact، أو التى توحد بين الفن والمنفعة العملية أو اللذة، أو التى توحد بين العمل الفنى وبين الفعل أو السلوك الأخلاقى، أو التى توحد بين الفن والمعرفة التصويرية.

وعند كروتشه أن الفكر - فى حالة نتاجه الفنى عن طريق الحدس - يخلق الجمال (وهى الحالة الأولى من حالات الفكر الأربعة السابقة) ؛ والفكر فى هذا الخلق مستقل عن العالم الخارجى تمام الاستقلال ؛ لأن العالم الخارجى لا وجود له فى خارج عملية الإدراك. والأصول التعبيرية والعلامات الخارجية ليست سوى عوامل مساعدة للفكر فى خلقه، وأما الخلق الجمالى نفسه بالتعبير فليس له مصدر سوى الفكر عن طريق الحدس.

على أن العمل الفنى - عند كروتشه - لابد فيه من الكمال والتمام، ويظهر ذلك فى اتساقه ووحدته ؛ وذلك أننا نتعرض لتأثرات وانطباعات خارجية قد نبقى فيها سلبيين ؛ ولكن عندما نكافح - بقوتنا الحدسية - لنسيطر على الاضطراب الذى نتعرض له، ولنجعل موضوعه مجال تأمل كأنه إحساس موضوعى ؛ وعندما تنجح القوة الحدسيّة فى هذه السيطرة والتأمل، يكون التعبير، فيكون جمال التعبير. فالجمال شكل موحد كامل، ولا عبرة فيه بالمضمون بدون الشكل.

ولما كان فكرنا العربى المعاصر يكون حلقة خاصة لها جذورها الممتدة فى التراث الإنسانى والمتشابكة بالحضارة المعاصرة، وكان للإبداع الفنى والأدبى أثره فى فكر مفكرينا ؛ فقد رأينا ضرورة إضافة هذه الحلقة لتكمل الحلقات السابقة، وذلك بعرض بعض النماذج الهامة لدى بعض أعلام فكرنا المصرى الحديث، وفى مقدمتهم عباس

محمود العقاد وتوفيق الحكيم وزكى نجيب محمود. وسبق أن تحدثنا فى الفصل الثانى من الباب الأول عن «الوضعية المنطقية والتحليلية» فى جماليات زكى نجيب محمود. وسوف نتحدث فى الفصل الثانى من الباب الثالث عن فكر توفيق الحكيم. وفيما يلى نتحدث عن «الجمال والحرية عند العقاد».

الجمال والحرية عند العقاد :

ذهب مفكرنا وأديبنا الراحل عباس محمود العقاد مذهبًا فى الفن والجمال يدور حول العلاقة بين الجمال والفن والحرية.

فى خلاصة اليومية[11] سنة ١٩١٢ تكلم العقاد عن الجمال والجلال ووضع تفرقة بينهما فقال : الجميل كل ما حبب الحياة إلى النفس، وأظهرها لها فى المظهر الذى يبسط لها الرجاء فيها، ويبعث على الاغتباط بها. والجليل كل ما حرك فيها الوحشة، وحجب عنها رونق الحياة. فالربيع والصباح والنور والصحة والشباب والحركة والمناظر الرائقة والخضرة والأبنية المزخرفة ؛ كلها جميلة ؛ لأنها تنعش الحواس، وتذكرها بالحياة. والشتاء والليل والظلمة والمرض والهرم والسكون والقفار المخيفة والأطلال الدارسة والصروح القوية المتينة التى تنبئ بتعاقب السكان عليها والمعابد والهياكل والقوى الطبيعية الهائلة؛ كلها جليلة؛ لأنها تقبض الحواس، وتميل بالنفس إلى التضاؤل والضعة أمام رهبة الفناء وعظمة الطبيعة وضخامتها. الجميل مظهر القدرة، والجليل مظهر القوة. والنفس تقابل القدرة بالإعجاب والقدرة بالخشوع.

يقول العقاد فى مقدمة المطالعات[12] : «وكأنى بالجمال هو غاية الحياة القصوى التى هى أسمى من جميع ما تناله المنافع والأغراض. وما الجمال ؟ إنه الحرية ؛ فنحن نشترى الحرية العزيزة بالقيود الثقيلة، بل نحن لا نجد الجمال ولا نوجده إلا إذا ألفنا بين القيود والحرية، وأصلحنا ما بينهما من التنازع والتنافر. وإنك لتستطيع أن تتخذ من «التأليف بين القيود والحرية» ميزانًا صحيحًا لوزن الأمم والأفراد والحضارات والآراء والفنون. فكلما اقتربت الأمة أو الفرد أو الحضارة أو الرأى أو الفن إلى حسن التأليف بين أفراح الحياة وأحزانها، بين خيالها وعروضها، بين معناها وصورتها، كانت أقرب إلى السمو والنبالة والصدق، لأنها أقرب إلى القصد الإلهى ووجهة الكون البادية فى جميع أجزائه».

وليس مجرد أداء العضو أو الكائن لوظيفته هو المقصود، ولكن المقصود هو كل ما ييسر للعضو حرية الحركة.

ويعمم العقاد هذه الفكرة فيقول : إن الملمس الجميل هو الملمس الناعم الذى تنساب عليه اليد فلا تحس ما يعوق حركتها، والصوت الجميل هو الصوت الحر السالك الذى لا ينحاش كما يقول المغنون، والذى تحس وأنت تسمعه أنه خارج من حنجرة لا عقلة فيها، بل يمكنك أن تقول مثل هذا القول فى الفكر الجميل، فتصفه بأنه هو الفكر الحر الذى لا ترين عليه الجهالة ولا تثقله الخرافات، ولا يصده عن أن يصل إلى وجهته صاد من العجز.

ثم يمكنك أن تقول مثل ذلك فى الفنون الجميلة جملة واحدة ؛ لأنها هى الفنون التى تشبع فينا حاسة الحرية وتتخطى بنا حدود الضرورة والحاجة. وما من شىء تستجمله، وتخف نفسك إليه، وهو مغلول الخيال منقبض عن وظائفه، حتى الأخلاق : ما من جميل فيها إلا كان جماله على قدر ما فيه من غلبة على الهوى ، وترفع عن الضرورة، وقوة على تصريف أعمال النفس فى دائرة الحرية والاختيار.

فالجمال إذن هو الحرية. والجمال فى الجسم الإنسانى هو حرية وظائف الحياة،وسهولة مجراها، ومطاوعة أعضاء الجسم لأغراضها، وقيام هذه الأعضاء مقام الأدوات الملبية لكل إشارة من إشارتها.

وكان العقاد يؤمن برسالة الأديب فى التبشير بدين الحرية. وكتب يقول : هل للأدب كله رسالة تتفق فى غايتها مع اختلاف رسائل الأدباء وتعدد القرائح والآراء ؟ نعم. لهم جميعًا رسالة واحدة هى رسالة الحرية والجمال ؛ عدو الأدب منهم من يخدم الاستبداد، ومن يقيد طلاقة الفكر، ومن يشوه محاسن الأشياء. وخائن للأمانة الأدبية من يدعو إلى عقيدة غير عقيدة الحرية. ورسالة الأدباء كافة هى التبشير بدين الحرية، والإنحاء على صولة المستبدين ؛ فما من عداوة للأدب، ولا من خيانة لأمانة الأديب أشد من عداوة «القوة العضلية» وأخون من خيانة الاستبداد.

ومن هنا كان الجمال عند العقاد يترجم روح الشعب، ويعكس ميزة الحياة الشعبية على أعمال الفنون عند تحقيق الحرية التى هى قمة الجمال فى الفن وفى الحياة على السواء.

ورأى العقاد أن تقدير الأمم للفنون الجميلة يعبر عن مقدار حبها وتعلقها بالحرية ؛ ذلك لأن الصناعات والعلوم إنما تحقق مطالب العيش، والأمم تساق إلى مزاولتها مرغمة مجبرة شأنها فى ذلك شأن من يأكل ويشرب ويلبس ويلبى حاجاته بالضرورة وليس مختارًا مريدًا . وإنما تعرف الأمم الحرية حين تأخذ فى التفضيل بين شىء جميل وشىء أجمل منه، وتتوق إلى التمييز بين مطلب محبوب ومطلب أحب وأوقع فى القلب وأدنى إلى إرضاء الذوق وإعجاب الحس؛ ولا يكون ذلك فيها إلاّ حين تحب الجمال منظورًا أو مسموعًا أو جائلاً فى النفس أو ممثلاً فى ظواهر الأشياء. وذلك الذى عنيناه بالفنون الجميلة.

ومما لا شك فيه أن ممارسة الفنون ممارسة لحرية اختيار الإنسان عندما تراه يفاضل ويميز بين شيئين جميلين، لا يبغى من وراء هذا التفضيل اجتناء منفعة أو حاجة سوى إثبات القيمة الجمالية.

والحرية التى يقصدها العقاد لا تعنى عنده التخلص من القيود؛ لأن القيود والقوانين هى أساس اختيار الحرية.

يقول : انظر إلى بيت من الشعر وتصرف الشاعر فيه، إنه مَثَلٌ حق لما ينبغى أن تكون عليه الحياة من قوانين الضرورة وحرية الجمال.

فهى قيود شتى من وزن وقافية غير أن الشاعر يعرب عن إطلاقة نفس لا حد لها حين يخطو بين كل هذه السدود خطوة اللعب، ويطفر من فوقها طفرة النشاط ويطير بالخيال فى عالم لا قائمة فيه للعقبات والعراقيل.

وكلما زاد نصيب الشىء من العوائق التى تقيد أداءه لوظيفته، تناقص نصيبه من الحرية والجمال على السواء.

وكان العقاد فى تلك الفترة من حياته أيضًا قد أصدر كتابه المسمى «مراجعات فى الآداب والفنون» سنة ١٩٢٥ وتناول فى أحد مقالاته معنى (الجمال فى الحياة والفن) وقال العقاد : إن الحرية فى رأيى هى العنصر الذى لا يخلو منه جمال فى عالم الحياة أو فى عالم الفنون. وإننا مهما نبحث عن مزية التفاضل بمراتب الجمال فى الحياة لا نجد هناك إلا مزية حرية الاختيار. على أن المادة الصماء نفسها تتفاضل فى الجمال بحسب ما تبدو لها من حرية الحركة ومشابهة الإرادة فتروقنا النيران والرياح والأمواه

وتطلق فى نفوسنا خوالج الحياة ونعاطيها شيئًا من العطف لا نعاطيه لغير الأحياء. وليس لها فضل ظاهر على عامة الجماد إلا بما تخيله للناظر من حرية الإرادة ومحاكاة الحياة. ومن ثم ربما كان الأصوب والأوضح أن نقول : إن الجمال هو تغلب الحرية على الضرورة، وإن هذه الفكرة هى فكرة الجمال فى الحياة وفى الفنون كلها من موسيقى وشعر وتمثيل وتصوير ورقص ورياضة. وفكرة الجمال فى الحياة هى بعينها فكرة الجمال فى الفنون. فلا فن بغير تطلع ولا تطلع بغير حرية. ولكن ينبغى أن نذكر أن الحرية تستلزم المنع، وأن الجمال هو غلبة الحرية على القيود، أو هو ظهور الحرية بين الضرورات[١٢].

الفصل الثالث

الأسس الفنية للمذهب المثالى (الرومانسية)

-١-

الرومانسية اتجاه فنى، أو مجموعة من الاتجاهات الجديدة تهدف إلى تحرير الفن من عوائق التقليد والذوق، وتدخل عليه كثيرًا من اللون والحركة وتنعشه بحرارة العاطفة. والرومانسية أيضًا وضع أخلاقى وفلسفى، ومفهوم للحياة والفكر.

ولعل أهم ما تناوله الرومانسيون بالتغيير المحورى هو : مفهوم الأدب، فقد استعاض الرومانسيون عن المفهوم القديم للأدب كتقليد، بمفهوم جديد للأدب كتعبير. والتعبير قد يكون تعبيرًا عن حالة من حالات المجتمع أو عن روح قومية ووطنية؛ لكنه كان مفروضًا كصفة مميزة له عند الرومانسيين أن يكون تعبيرًا عن النفس، وعن شخصية الكاتب، وتجربته فى العالم كما عرفه أو كما يراه، فالأدب الرومانسى أدب يكتبه صاحبه «ليعبر» عن نفسه، ولا يكتبه ليصور «الحياة». وإذا كان رائد الأديب مجرد التعبير عن نفسه؛ فهو فى حل من أن ينقل أخباره إلى قارئه أو لا ينقله؛ لأن مراده هو التعبير أولا لا التصوير. وهو يجعل من نفسه مقياس كل شىء فى الوجود. وهو فى حدود فنه يكتب ما يشاء على النحو الذى يشاء، ولا يتقيد بالقيم التى تواضع الناس عليها.

«لبُّ الرومانسية، كما يقول «فاجيه» - وكلماتُ هذا الناقد تنطبق على مجموع الرومانسية الأوروبية، وإن كان لا يقصد سوى فرنسا - هو كره الواقع والرغبةُ فى الانفلات منه... فى التحرّر من الواقع بفضل الخيال، التحرّر بالانعزال والانحباس فى مذبح الحساسية الشخصية...» فليس مدهشًا أنْ يُولَّدَ هذا التضخم للخيال والحساسية

– وهما ملكتان شخصيتان كليًا تَستعبدان الملكات الفكرية الخالصة التى بها يتواصلُ الناس بعضهم وبعض – أنانيةً كثيرًا ما لاحظها النقادُ. ويرى بعضهم فى هذا الهوس بالذات الطابعَ المميَّز للرومانسيين.

ومن جهةٍ أخرى ، فإن النمو الفائق لهاتين الملكتين يُتيحُ للعقول القوية والنفوس الكريمة أن تتجاوزَ هذه الحالة من الاضطراب واللبس. إن قلبهم يرتعشُ لنداء الحبّ والطبيعة والوطن والإنسانية. ويمكن أن نُطلقَ صفةَ رومانسىّ على الاندفاع إلى الجمال غير المحدّد، إلى ما لا نهايةَ لجماله، وهو نتيجة الانفصام الداخلى بين المثل الأعلى والواقع. وغالبًا ما تتجسّدُ أحلامُ الرومانسيين وينْطلق الخيالُ إلى مثلٍ أعلى؛ لكنّ العنصر العقلانىّ والعملىَّ هو الذى يُعْوزهم؛ إذ يظلُّ مثلهم الأعلى مشوّشًا أو غير قابل للتحقيق. النفسُ الرومانسية ليستْ إذن انفعاليةً دائمًا. إن فيها غنىً وتنوّعًا يجعلانها، بالرغم من فجواتها أو نقائصها، جذّابةً ومثيرةً لاهتمام مؤرّخ النفس الحديثة. إنها تتّجه بحماسة إلى الجمال خاصةً فى جميع أشكاله، ولا سيّما إلى الأشكال التى كانت نفوس الكلاسيكيين لا تنفتحُ لها طواعيةً، إلى أزهاها ألوانًا وأشدّها بريقًا.

والرومانسية مذهب ثائر، وهو طليعة المذاهب الحديثة، وفى الرومانسية تراءت اشتراكية على نحو ما، فى دعوة «سان سيمون» وأتباعه، على الرغم من طابعها الحالم، ولكنها مهدت للنزعة الواقعية. وللرومانسية كذلك طابع مثالى مبنى على أسس جمالية، منها نسبية الجمال، واستقلال الجمال، كما دعا إلى ذلك «ديدرو»، ثم «كانط».

■٢■

فما هى الأسباب التى انتجت تطور الحساسية فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ؟. من الصعب جدًا الجواب على ذلك؛ إنها تكمن فى تطور المدنية العام، ومرهونة بألف من معطيات النظام الاقتصادى والسياسى؛ وهذا التطور هو بلا شك نتيجة طبيعية لهرم مدنية تنتقل من الصلابة إلى الحساسية، وبعد أن اكتسبت حقوق العقل فى صراع عال تركت حقوق القلب حرة فى التعبير عن نفسها.

فى هذا الضيق الأخلاقى المعنوى الذى أَسهمَ فى صُنعه الوضعُ التاريخى للكلاسيكية وانحلالُ البنى الاجتماعية، وإنْ كان يَبدو أنّ ضعفَ العقائد الدينيّة هو سببُه الرئيسى.

فى هذا الوضع يتناقصُ دورُ العقل كمرشدٍ ودليل؛ ويَعلو دورُ الخيال والحساسية؛ إذ يَنساقُ المرءُ وراءَ أحلامه وأهوائه، فيدلِّلُ ويتعهّد هذه الأهواءَ وتلك الأحلامَ.

■٣■

ولم يكن ظهور الرومانسية الإنجليزية كما يقول محمد عنانى وليد العوامل الأدبية وحدها بل كان وراءها عوامل فكرية أو ثقافية لا تقل أهمية عن العوامل الأدبية. منها أفكار الحرية والمساواة التى أتت بها الثورة الفرنسية، والعودة إلى الإنسان العادى أو الارتقاء بلغته ومشاعره إلى مصاف الأدب الرسمى (polite literature) وخصوصًا فن البالاد أو الموال الغربى ، أى القصيدة التى تعتمد على الإيقاع البارز للنظم (overpowering lilt) والقافية وتتضمن خطًا قصصيًا أو حكائيًا واضحًا، وتستمد مادتها من الحياة المألوفة للناس، والمشاعر المشتركة بين الجميع، كما كان المجتمع يمر بحالة فوران نتيجة التغيرات الاقتصادية التى أدت إلى تضخم المدن وهجر الريف، الأمر الذى دفع الأدباء دفعًا إلى محاولة معادلة كفتى الميزان بالعودة إلى الطبيعة ونبذ مناهج الحياة الجديدة التى سادها طلب الكسب والإغراق فى جمع الثروة، إلى جانب ما نعرفه عن ملل الناس من «الفلسفة الآلية» (mechanistic philosophy) التى تفصل بين حياة الإنسان وبين المشاعر الدينية، ونشدانهم منابع أصفى وأعمق للدين لا فى المؤسسات الكهنوتية بل فى العقول والقلوب، أو قل فى نفس الإنسان[1].

فى الحقيقة، لا يُحبّ الانجليز الثورات؛ فقد اكتفوا بتلك التى حدثتْ منذ ثلاثة قرون؛ وهم يؤْثرون عليها التغييرات التدريجية والجزئية. وكلمة ثورة كلمة كبيرة جدًا إذا أريد بها الإشارة إلى التحوّل الذى أصاب شعرهم بصورة رئيسية، وأصاب روايتهم ونقدهم فى بعض وجهاتهما، بين ١٧٩٨ و ١٨٣٠ تقريبًا. ومع ذلك، فنحن نشهد هجومًا كلّيًا على الكلاسيكية عندما نقرأ بعض صفحات وردزورث، كوليردج، كيتس، سكوط. وهى الصفحات الوحيدة تقريبًا التى تعرّضُ نظرياتٍ أدبيّة ذات اتجّاهات رومانسية؛ أما الهجمات العنيفةُ التى يشنُّها «بيرون» على المجدّدين وهو يدافعُ عن «بوب» والشعر الكلاسيكى فتخدمُ الاتجاه المضادّ. لا شىء يُشبه كميّة الشروح للمبادئ، وكمية الكتابات النظرية والنقدية التى ميزت الثورة الرومانسية فى ألمانيا وفرنسا وإيطاليا. كما أن

الانجليـز لا يحبّون النظـريّات المجـرّدة أكثـر من حبّهـم للثـورات؛ فلقـد اكتـفى دائمًا رومانسيّوهم بإنتاج آثار أدبيـة ذات قيمة عـالية، وهـى آثار كانت تفترضُ ضمنًا مفاهيم جديدة عن الأدب وعن الشعر خاصة.

ولم يكنْ هناك مدارس؛ ولا جماعات تتشكل، ويناضل أفرادها جنبًا إلى جنب، كما كان الأمر فى ألمانيا والسويد وفرنسا ومصر، ولم تكنْ هناك جماعات سرّية لها أماكنُ اجتماعها المعهودة، كما كان الأمر فى ميلانو ومدريد؛ ولا صحف أدبيةٌ مهمّتُها الإعلان عن الأفكار الجديدة والدفاع عنها كالصحف التى كانت تظهرُ فى برلين وبرشلونة وميلانو وباريس والقاهرة. وأقصى ما نشاهده فيها شئٌ شبيهٌ بالجماعة الأدبية فى اتحاد وجهات النظر الذى يجمع زمن وردزورث إلى كولريدج، وفى التعاطف الأدبى الذى يُقرِّب بيرون وشيلى ، ويقرّب شيلى وكيتس.

-٤-

فى ألمانيا كان هناك ثلاث مدارس للشعر الرومانسى . وهؤلاء الشعراء كانوا من الرومانسيين المتحررين من النظريات التقليدية والمستقلين عن أى مدرسة، ونجد من بينهم «هولديرلان»، وهو عبقريةٌ رفيعةٌ خالصةٌ، تحطّمتْ حياته التى كانت تُبشّر بالخصب فى سنّ الحادية والثلاثين بسبب الجنون، يَسْتحضرُ فى شعره مثاليةً صوفيّةً يونانية، مختلفةً أشد اختلاف عن اليونان التقليدية، كما كان يَفْعلُ قبله بقليل أو بعده بقليل «شينييه» و «فوسكولو» و «كيتز»؛ وفكرهُ أكثر تشبعًا بالفلسفة من فكرهمْ. وهناك «روكيرت» و «بلاتينْ» وهما مستشرقا الرومانسية الألمانية؛ كانا فنّانين أكثر منهما مفكرّين، فسارا على الطريق التى اختطّها جوته فى «الديوان»، وقلّدا بحور الشعر العربية والفارسية، وأضافا أوتارًا جديدة إلى القيثارة الغربية. ويُقبّل شاميسو، ومولر، وايكندورف، وأوهلاند خاصة، على نظم الموشحات الغنائية والأغانى الفطريّة الشعبيّة التى حثَّ عليها رومانسيّو الأقطار جميعًا. وكانتْ هذه الغنائيّة الموضوعيّة والشعبيّة التى دعا جوته الشعراء الشباب إليها قد بدأت تنتشر، وكان شليجل يتمنّى أن يوجدَ فى ألمانيا من يجمعُها فى ديوان كما فعل «بيرسيه» فى فرنسا.

يَنْبغى أن نَضمَّ إلى المدرسة الرومانسية الأولى ما يُسمّى جماعة هيدلبرج، وهى أدنى شأنًا فى جميع الجوانب. وليس فيها سوى كاتبين لهما بعض القيمة الأدبيّة وهما

«أرنيم» و «برنتانو»، وانضمّ إليها بعضَ الوقت الشاعرُ المسرحى «لا موت فوكيه» والناشر «جوريس» لنشره كتبًا شعبيّة ألمانيّة. وأربعتُهم ولدوا فى عام ١٧٨٠ تقريبًا، وهم أصغر بعشر سنين من سابقهم.

وألّف أرنيم وبرنتانو اللذان استهلا حياتهما الأدبيّة سنة ١٨٠١ بأعمال بارزة الرومانسيّة، إذ ألفا معا ديوان الأغانى الشعبية الشهيرة : «بوقُ الفتى العجيبُ» (١٨٠٦ ـ ١٨٠٨)؛ وفى هذه الفترة تجلى تأثيرهُما. ومع أنهما ظلا خارجين عن المدرسة الرومانسية الأولى إلا أنهما كانا يُبْديان الكثير من السمات العامة المشتركة بينهما فى المطامح الوطنية بل وقوميَّة الجامعة الجرمانية الكارهة للفرنسيين؛ والميل الأشدّ إلى عنصر الخرافة والعنصر الشعبى فى الشعر والحكاية. وقلّما تُفْضى هذه الاتجاهاتُ الأدبية والسياسية، المثاليّة، المشوّشةُ غالبًا، بأقلامهم إلى أعمال أدبية متوازنة مُرْضية للفكر : بل أثمرت مسرحياتٍ مشوّشةٍ ذات تطلّعاتٍ عريضة، أغنى باللمحات منها بالموهبة، وروايات «أرنيم» المُغْرِضة أو التاريخيّة، ومسرحيات برنتانو وحكاياته، حيث تَخْتلط الصوفيّةُ بالواقعيّة؛ وكل ذلك رومانسي إلى أقصى حدود الرومانسيّة بسبب المكانة التى يحتلها فيها الماضى والخرافةُ وعامّةُ الشعب واللونُ المحلىّ. ونفسُ الاتجاهات نجدها فى ديوان «جوريس». لقد كان رومانسيو هيدلبرج مثل سابقيهم فى أثينا وبرلين، أكثر إخْصابًا بالمقدّمات المذهبيّة. ولكنهم لم يكونوا يتذوقون كثيرًا اللهجة العدائية وروح الدعابة لدى الأخوين شليجل، أى برنامجهما الرومانسى، كما يقول برنتانو. وفى نحو عام ١٨٠٨ بدأت الأفكارُ الرومانسيّة تصل إلى فيينا أيضًا.

وأخيرًا يُطلق اسم «مدرسة سواب» على جماعة من الشعراء كانت تضم، فى شتوتجارت أو فيما حولها، بين ١٨١٠ و ١٨٣٠، «أوهلاند»، و «كيرنر»، و «سواب»، وثلاثتُهم شعراء ولدوا بين ١٧٨٥ و ١٧٩٠ , وليس لهذه الجماعة ذات الإلهام الرومانسى الخالص برنامج محدد ولا مظهرُ المحاربة؛ فقد كانت تقاومُ الشعرَ الميتافيزيقى فى المدرسة الأولى وسخريَتها، وتدْعو إلى أن ينشد كلُّ منهم ما ينشد بحريّة، وبدون تأنّق فى الشكل والعواطف؛ ومصدرُ إلهامها محلى فى الغالب، شعبى وفلاحى، يتحلى دائمًا بالنقاء والصفاء من الناحية الأخلاقيّة، فى مواجهة التحلل الأخلاقى عند شليجل. وأوهلاند هو زعيم هذه الجماعة؛ أما «كيرنر» فهو أشدهم رومانسيّةً. وقوام رومانسيتهم الخرافاتُ والمشاهدُ المحليّة، والعواطف الرقيقة الحالمة : وفيها يَسْتشعرُ المرءُ الجوُّ الأخلاقى والشعرى للجنوب الغربى فى ألمانيا القديمة.

٥

وفى الأدب الفرنسى الصرف أدرك الشعراء لأول مرة إمكان تجاوز منزلة «ماليرب»، وتأكدوا من وجود شعراء عباقرة أو موهوبين قبل المدرسة الكلاسيكية، وذلك بعد ظهور كتاب سانت بوف «لوحة الشعر الفرنسى فى القرن السادس عشر» سنة ١٨٢٧ - ١٨٢٨؛ واكتشفت أيضًا أخبار القرون الوسطى ومادتها الفنية التى قدمتها للشاعر والمؤلف المسرحى والمؤرخ. بل أدرك الجميع إمكان إبداع أدب جديد بأجمل شىء خارج التقليد الكلاسيكى. وبرزت هذه التأكيدات الثلاثة : تلاشى التقليد الكلاسيكى فى فرنسا، وتفتح أدب غير كلاسيكى فى انجلترا وألمانيا، وأن غنى الأدب القومى فيما قبل الكلاسيكية لا يمكن إلا أن يهيب بواضعى القواعد لفن جديد أن ينعتقوا من التأثير الكلاسيكى القديم.

وزيادة على ذلك، فإن هذه الآداب الأجنبية، وحتى لو لم تكن معاصرة، تقدم نماذج للسير على منوالها أكثر صلاحًا للتقليد من نماذج العصور القديمة. فكانت قطوف هذه الآداب من نتاج مدنية مسيحية كمدنية الفرنسيين، والنفس التى يعبرون عنها هى نفس عصرية تعذبها مشكلة الخير والشر، وتملك حس الخلود، ولا تقتصر نظراتها على السعادة الأرضية، وتحس بالهجمات، وتشعر بالفتنة القوية لهذا المرض العصرى الذى هو الكآبة. إنها عاطفية أكثر منها عقلية، والنفس العصرية صُنعت من العاطفة قبل كل شىء. ففى خارج التقليد القديم أو الكلاسيكى إذن سيوجد نماذج على الأقل إن لم يوجد معلمون.

ولكن ما الذى حد من التفتح الحر للعبقرية الفردية فى الأدب الفرنسى الكلاسيكى وقضى عليه ؟.. إنها القواعد، والأكثر غموضا على الخصوص، قاعدة اللياقة، وذلك الذوق الصناعى الذى هو ثمرة عقل متأنق، وليس ثمرة غريزة فنية ماهرة فى جعله ملائمًا لموضوعه ولعصره. لقد أعلن التحرر من هذه القواعد على ألا ينحرف الحمقى بهذه الحرية فهى الحرية الضرورية للعبقرية. وهل يعقل أن تنجح الأمة فى نيل هذه الحرية فى النظام السياسى وتبقى مقيدة فى آدابها ؟ إن فكرة الحرية هذه تقود بصورة طبيعية إلى النزعة الفردية. وما دام على الفنان ألا يخضع للقواعد العامة فإنه يستطيع، بل ويجب عليه، أن يظهر ما يتفرد به فى مزاجه الفنى. إن طبيعته الخاصة ستصبح قاعدته الوحيدة الأساسية، ولن يحفظ من القواعد التقليدية إلا ما يرتبط

منها ارتباطًا محتومًا بكل عمل فنى، إنها قواعد قليلة، وأقل ما فيها هو الذوق. أما ما يجب عليه أن يعبر عنه مهما كان النوع الذى اختاره، فهو الشىء الخاص فى نفسه، تأثراته وعواطفه أكثر من أفكاره، وبعد فهل هناك ما يزيد فى تفرده عن طريقة الحب ؟ وهذا ما يفسر لنا الحيز الضخم الذى يحتله الحب فى الأدب الرومانسى الفرنسى، وهو ليس الحب الموصوف من الخارج كما يصفه شاهد ذكى، بل الحب المشاهد من الداخل كما يقاسيه القلب(٢).

-٦-

أما فيما يختص بمصر، فيجب أن نضع فى اعتبارنا طبيعة الشعر العربى، وهو ديوان العرب الأساسى . الأدب، أى الشعر العربى ، منذ عصر ما قبل الإسلام، له طبيعة غنائية قريبة من الرومانسية، وإن كان استخدام الطبيعة فى شعر الجزيرة العربية يختلف عن استخدام الطبيعة فى الشعر الرومانسى المصرى. وعمومًا فالاستعداد لتقبل الرومانسية كان كامنًا وموجودًا.

ولو تصفحنا تاريخنا الأدبى لوجدنا شعلات مصرية تضىء فى القرنين العاشر والحادى عشر الهجريين، ولوقفنا على شعراء مصريين كانوا يمزجون نفثات الطبيعة بأغراضهم الشعرية ومن هؤلاء شرف الدين الأصيلى، ومحمد أحمد الحناوى المصرى الذى له ديوان شعر جيد النظم، وقد وصف مرجة دمشق بأبيات دقيقة منها :

بصبا المرجة المعلل ذيله ... علل القلب عل يبرد ويله

ومر الروح أن تسيل دموعًا ... إن أبى الجفن أن يعينك سيله

ومن هؤلاء الشعراء أيضًا الشاعر المصرى شهاب الدين الخفاجى صاحب الريحانة وهو ترجمة لنفسه، وكان له شغف بمزج الطبيعة فى أشعاره إذا قال فى الخمر أو فى حالاته النفسية.

ولا نجد فيما نشر للبارودى من شعر قطعًا مستقلة عن الطبيعة، ولكن كل ما كان يرمى إليه هو تلوين خواطره الوجدانية والفلسفية وتجميلها باللون الطبيعى، وقد جرى على غراره فى هذا بعض شعراء العصر الحديث وبخاصة حافظ وشوقى وصبرى وفكرى ومحرم والبكرى وغيرهم.

لقد ظهر الأدب الرومانسى فى مصر فى ظل قضية ما زالت تشغلنا حتى يومنا هذا ألا وهى قضية الهوية المصرية، خاصة بعد الاستقلال عن تركيا وعن بريطانيا.

ومن دلائل الاضطراب والقلق فى أدب هذه المرحلة وفنها وفكرها، أن الانفعال المتحمس لماضينا وتراثنا قد شابه انفعال غزير آخر نحو الحضارة الغربية. فالذين ينادون بالشخصية المصرية والحضارة المصرية واستلهام التراث، هم أنفسهم الذين يقومون بالدعاية للثقافة الأوروبية، ويعلون من شأنها، ويتخذون منها مثلا أعلى ، مما أدى إلى أن يختلط الماضى بالحاضر وبالمستقبل فى بوتقة رؤية غائمة تستشعر الحزن والأسى على الماضى جنبا إلى جنب مع إمكانيات الفرح فى المستقبل. وقد عبرت الرواية منذ هيكل إلى نجيب محفوظ عن ذلك الصراع وتلك الرؤية.

وليس غريبًا أن تولد جماعة (أبولو) فى الثلاثينيات أيضًا وفى هذه الظروف بالذات، فتتكون من شباب الشعراء الموهوبين، وكهول الأدباء الساخطين على التقاليد الأدبية الجارية، وإذا بها منذ إصدار المجلة فى سبتمبر ١٩٣٢ يتوافد عليها فى كل عام رهط من الشعراء الرومانسيين الذين يدينون بالمذهب الفنى، ويتمردون على شعراء التقليد، وعلى شعراء الفكرة، ويلتفون حول مبدأ الحرية، والطلاقة، ويستهدفون الإعراب عن نوازعهم وخلجات نفوسهم فى شعر دافق العاطفة، محركه الأول الحماسة، وقوامه الوجدان. فقد كان الشعر الذى صدر عن جماعة (أبولو) شعرا رومانسيا فى خامته الفنية، وطريقة بنائه على حد سواء. وكانت المأساة تفوح رائحتها من بين قصائد على محمود طه، وإبراهيم ناجى، ومحمود حسن إسماعيل.

وبذلك تعد مجلة (أبولو) متحفا للاتجاه الرومانسى فى الشعر، مما جعل القلوب والأسماع والأذهان تألف كل ما هو عاطفى، وجدانى ، شعورى خيالى ، وكان هذا هو مطلب المرحلة وطابعها فى آن معا، وأغلب الظن أن معظم الذين ساهموا فى هذه المجلة بشعرهم كانوا يحفلون بقضاياهم الشخصية لا قضايا المجتمع، ويلجأون إلى صروح الخيال يبنون فيها عوالم سحرية من الجمال النورانى ، ويحلمون أحلامهم البراقة، وينسجون دنيا غريبة مثالية من الرؤى العجيبة. وقد يجدون ألمهم وعذابهم فى الحب، ويودون أن يفنوا فى موت مريح تارة، وطورا يلجأون إلى الطبيعة يبثونها أوجاعهم، ويتناجون مباهجها، ويرون فى نخيلها وأكواخها موئلا يحميهم من كل ما يحيط بهم كما كانوا يتوهمون أو يتصورون. غير أن الإطار العام الذى دار فى فلكه شعر هذه الجماعة

الرومانسية هو التصوير الحاد لعاطفة الحب، والتعبير عن أحاسيس فردية خالصة لا ترتبط ارتباطا وثيقا بالجذور الاجتماعية وبقضايا الناس فى حياتهم اليومية.

٧

أما موضوعات الأدب الرومانسى فهى الأخرى تدور فى دائرة مركزها «الأنا» و «الذات» بهدف الهروب والعزلة والانسلاخ عن الواقع الفعلى. ويغلب عليها الطابع الفردى ؛ لأنها قبل كل شىء تعبير عن المزاج الشخصى البحت، لهذا فشلت فى تبنى الفنون الموضوعية، وكان الشعر الغنائى هو فنها الأول. حيث تخف حدة الملكات الاستدلالية أو تختفى، وينعدم الاستدلال البرهانى من ناحية، ويزدهر الانفعال والقوة الشاعرية من ناحية أخرى.

قد تأثر الشاعر الفرنسى الشهير «بودلير» (١٨٢١ - ١٨٦٧) أبلغ تأثر بالكاتب الأمريكى بإدجار آلان پو وبالفيلسوف الألمانى كانط معًا. ففى مقدمة ترجمة بودلير لقصص پو العجيبة، يقول بودلير : «لا يمكن أن يتمثل الشعر بالعلم أو بالخلق، وإلا كان مهددًا بالموت أو الخسران؛ فالشعر ليس موضوعه الحقيقة، وليس له من موضوع سوى الشعر نفسه». وفى تسمية «بودلير» ديوانه : «زهور الشر» ما يدل على عنايته بالجمال برغم الشر، بل بوجود الجمال فى الشر. ويعتقد بودلير فيما قرره، من قبل، «كانط» ثم «پو»، من أن الجمال مرده إلى الذوق، والذوق غير الحاسة الخلقية التى موضوعها الواجب. «ولن يكون شعر من الأشعار عظيما نبيلا جديرًا حقًا باسمه إلا إذا كتب خاصة لمجرد المتعة بكتابته»[٣].

والحق أن بودلير وكانط - ومن سار على نهجهما - لا يقصدون بدعوتهم فى الجمال قصر الأدب على التعبير الجميل أو الشكل، بل إنهم لا ينادون بهذه الدعوة إلا ضمانًا لاستقلال الفن وصدقه. بحيث لا يتناول الشاعر قضية إلا عن اقتناع وصدق فيما بينه وبين نفسه، ثم يعبر عنها تعبيرًا أصيلا، حتى يكون مصدر قوتها هو ما تحتوى عليه من جمال مصدره الأصالة الفنية، فلا تستمد تلك القوة من أهمية القضايا الاجتماعية أو الخلقية مثلا : «والفنان الجدير حقًا بهذا الاسم العظيم يجب أن يكون لديه ما هو جوهرى فى ذات نفسه ينفرد به عما سواه، وبفضله يكون هو نفسه، وليس إنسانًا آخر»[٤]. وهذه هى الأصالة أو الصدق الفنى. ثم إن بودلير يخاف عاقبة الأدب الغائى

أى أن يكون منفذًا يتسلل منه المراءون والمنافقون الذين تأتيهم دوافع أدبهم من خارج أنفسهم، ويعتمدون على قوة القضية فى مجتمعهم، لا على قوة فنهم. وفى هذا ما فيه من خطر الصنعة فى الأدب التى تقضى على الصدق، وهو روح الفن وسر تقدمه.

وبودلير - بعد ذلك - يعقد صلة وثيقة بين الفن - بطبيعته - وبين الخُلق، وهو فى هذا يوافق إدجار پو، فى أن الفضيلة يتحدث عنها الشاعر من حيث جمالها، كما يتحدث عن الشر من حيث هو نقص ينفر المرء منه وينبغى القضاء عليه لقبحه؛ ويقول فى ذلك هذه الكلمة الرائعة : «الرذيلة أذى لكل ما هو عدل وحق، إنها مثار اشمئزاز الفكر والضمير، ولكن من حيث إنها مسببة فى الانسجام، أو نشاز فى الإيقاع. وهى تؤذى - على الأخص - فئة ذوى الأذهان الشعرية؛ وأعتقد أنه ليس من العار أن نعد كل مخالفة للخلق وكل نقض للجمال الخلقى بمثابة نوع من الخطأ فى الإيقاع والوزن العالمى الذى يشبه - فى جمال استقامته - عروض الشعر»(٥). وطالما ردد بودلير أن من الحمق أن نقول بأن الفن لا يسمو بالروح، ولا يرقى بالعادات والتقاليد.

هذا الطموحُ المبهمُ العام مصدر لثلاث عواطف هى أقوى العواطف التى عرضها الرومانسيون : الإحساس بالطبيعة والعاطفة الدينية وعاطفة الحب؛ أى الله، الطبيعة، الحياة الإنسانية (الحب).

١ - الدين

لأول مرة منذ عصر النهضة، يرى الدينُ المسيحى نفسه وقد فُتحت له أبواب الأدب الحقيقى ، بعد أن طرد منه لمصلحة الأساطير الوثنية أو لمصلحة فلسفية تأليهيّة إلى حد ما. وكان المذهب الكلاسيكى يُوجبُ الفصل الكامل بين العقيدة الحقيقية والتعبير الأدبى، ما عدا الأناشيد والمسرحيات المقدّسة بالطبع، التى أصبحت نادرة. وحين نادت الرومانسية بالتطابق بين الأدب والحياة، وحين طالبت الأديب بالصدق، فإنها كانتْ تتيحُ للنفوس المؤمنة التعبير عن عقيدتها مباشرة أو على لسان شخصياتها. وتلك جدَّة عظيمة الأهمية.

وكان الشعراء الرومانسيون يحدسون مسبقًا بوجود كائن سام وراء مظاهر الأشكال والألوان، ووجود روح كبيرة مجهولة تحيى الطبيعة بكاملها وتؤلف فضيلة جمالها السرية، وتُفضلُ مظاهر الطبيعة. واندفاع القلب نحو مثال بعيد المنال، والتأمل فى

الطبيعة، حملا معهما تجديدًا فى العاطفة الدينية. وما من شك فى أن ما قبل الرومانسية كان بعيدًا - كتلاميذ فولتير - عن ممارسة الطقوس، ومعرفة المعتقد، والطاعة للاكليروس؛ ولكنه لا يشك بوجود إله رحيم، خالق، منظم العالم، لا يعد مسئولاً عن القبح البشرى؛ إله قلبه ذو عاطفة مبهمة، وحتى لو لم تكن الروح تملك المعلومات الواضحة، وهى الشىء المهم فى الأحلام، فإنه لا يجحد إلا نادرًا فى ذروة اليأس. ولا يتطلب من الإنسان إلا ذلك الاندفاع نحوه، ويجعله يعرف صدق جهله واعوجاج تقواه. إن عصر ما قبل الرومانسية مشرب بنزعة دينية مبهمة صنعت من الزهد والتعبد، تلفى الله فى لا نهائية غير معروفة وتجعل منه على الغالب مستودع أسرار وشريكًا فى الذنب.

وقلما يتناول الشعر الرومانسى علوم الطبيعة وعلم النفس والمنطق، حتى ولا علم الجمال، إلاّ إذا تناول التفكير الصلات بين الخير والجمال؛ وما يشغفُ به الرومانسيين هو اللهُ، والعنايةُ الإلهية، والخلقُ، والروحُ، والإنسان، ومصيرهُ وغاياتُه، ومشكلة الشر، وتاريخ الإنسانية الأخلاقى، ومستقبلُها. والتقدم الاجتماعى والأخلاقى . فى هذه النقاط جميعًا، نرى آراء المؤلف أو على الأصح، عواطفه المُسبقة، فيما يتّصل بالدين، تتحكم بالضرورة فى نظراته الفلسفية، وموقفُ الرومانسيين من الدين مستمد من روسو. ويَقتصرُ معظمهم على تأليهية روسو المصطبغة نوعًا ما بالنزعة الطبيعية أو الصوفية. والدراسةُ التركيبيةُ لهذا الشعر الفلسفى الدينى لدى الرومانسيين تُتيح لنا أن نُشاهد الانتقال من استلهام الدين استلهامًا خالصًا إلى التأويلات المستقلة؛ أما الشعرُ الذى يستلهم العلم فلا يظهر إلا بعد انحطاط الرومانسيّة(٦) .

لقد شاعت منذ بداية القرن الثامن عشر فى انجلترا وفرنسا وفى الأقطار التى تتكلّم الألمانية كتابة القصائد الفلسفية. وكان ما يُسيطر على الشعر الفلسفى والدينىّ لدى الرومانسيين هو روحانيّةٌ تبنى الحس الإلهى فى النفس الإنسانية، ردًا على عقلانية عصر التنوير الجافة، النفعية، والمادية أحيانًا؛ وهى مثالية تَضعُ القيمَ الأخلاقية فى المقدّمة؛ وتفاؤلٌ عاطفى مستمد من رؤية ميتافيزيقية، تفاؤل يُرينا الإنسان، بالرغم من ضروب الغواية والضعف التى يرمز إليها روحُ الشر المترصّد أبدًا، آخذًا فى الصعود المتّصل، الصعب والظافر فى نهاية المطاف، إلى مزيد من الخير وفى مزيد من النور. ويوجد فى شعرهم ضربٌ من الحلولية التى تجمع الروح إلى الله. فهو

قريب الصلة بالصوفية، التى تنقسم قسمين : الأولُ ما نسميّه «المثالية السحريّة»؛ والثانى صوفية دينية تتجه إلى المسائل الاجتماعيَّة، وهذه المسائل تستحوذُ على شعر هوجو الفلسفى، وشعر لامارتين وتينيسون، وآخرين منذ ١٨٣٠؛ والانطباعُ العام هو التفاؤلُ المؤمنُ بالتقدّم الأخلاقى والاجتماعى الناجم عن الجهد الإنسانى.

إن الشعراء، من بين الرومانسيين، ولا سيّما فى فرنسا، يُشركون الله فى حياتهم الخاصة : إنهم يتخذونه شاهدًا على هذه الحياة الخاصة، ويطلبون إليه أن يُقرَّ بعظيم سلطانه حبًا تُنكره القوانين وأحكامُ البشر المسبقة؛ وهو ما حدا ببعضهم إلى القول : إن جورج ساند وبعض الرومانسيين الألمان كانوا يُدّخلون الله إلى حيث لا يحتاج الأمر إلى إدخاله. وهم يضرعون إليه كملهم للحب الخالص وللمشاعر العائلية؛ وكأول مُحرك للحبّ فى الكون؛ وكحكم بين الأمم وحام للحريّة والإنسانية.

إن ما قلناه آنفًا يصح خاصة على الأقطار الكاثوليكيّة. أمّا البروتستانت فالدينُ عندهم يقتصر فى الأغلب على روحانيّة طبيعية أو روحانيّة صوفية أو كلتيهما معًا. وأثر المسيحيّة بالمعنى الدقيق قليلُ العمق فى أعمالهم الأدبية؛ لكنْ يجب أن نذكر أن التأثير الذى أحدثه، فى المدرسة الرومانسية الألمانية الأولى، الفيلسوفان «فختته»، «وشلينج» خاصة الذى كان على صلة وثيقة بها، تأثير شديدُ الأهمية. لقد كانت «فلسفة الطبيعة» لشلينج تدّعو إلى إحلال القول بوحدة الوجود محلَّ التأليهية وما فيها من إله شخصى، إن مفهوم الألوهية هذا الذى قال به جوته من زمن طويل، والذى سيردده هوجو فيما بعد، شكل من أشكال ديانة الرومانسيين، إنه يجيز النظرة الشعرية إلى الكون، وهى نظرة تَسْتجيب لأعمق الغرائز الرومانسية، وبمقتضاها فإن الطبيعة الجامدة والنفس الإنسانية تتعاطفان تعاطفًا يزيد من سهولته أنهما فى جوهرهما شىء واحد.

أما الصوفية بالمعنى الحقيقى فنادرة لدى الرومانسيين فى الجنوب وفى فرنسا؛ وهى تُشكلّ فى ألمانيا وفى السويد عنصرًا مهمًا من عناصر الأدب الجديد. فالارتفاع إلى الله مباشرة، خارج العبادة التى يفْرضها الدينُ المعهود، والإحساس بالاتحاد به بروابط خفيّة، أدّعى إلى التلاؤم مع الاحتدام العاطفى، والعطش إلى الانفعالات الحميمة، والميل إلى خفايا الأسرار، وهى صفات كانت خاصةً ببعض الرومانسيين فى هذه الأقطار، وإلى الرغبة فى الاستقلال تجاه الأنظمة المتداولة، وهى رغبة مشتركة بين جميع الرومانسيين تقريبًا.

٢ - الإحساس بالطبيعة :

إن العناصر العاطفية فى الرومانسية، على نحو ما تتجسد فى الأدب، عواطفُ تَخْتلفُ فى غاياتها، ولكنها تنبجسُ جميعًا من بعض الاستعدادات النفسية التى حاوَلنا تَلْخيصها. فهؤلاء الشعراءُ - بشعرهم أو نثرهم، لا فرق - منعزلون فى الغالب، لم يُحْسنوا التكيّف، يعيشون روحيّاً على هامش المجتمع المعاصر، وأحيانًا فى صراع معه، وتُعْوزهم الدعامةُ الفكريّة والدينيةُ والأخلاقيةُ والاجتماعية؛ فهم يَهيمون على وجوههم بغير دليل فى بحر من الشك. ومنّ هنا موقفُهم المتردّدُ، المتشائمُ غالبًا، بلّ واليائس، ومنّ هنا مرضُ العصر الّذى يَنْهشُهم والكآبةُ - بدون أسباب محدّدة وبدون علاج - التى تَطْبع بطابعها جميعَ كتاباتهم، وهم يتناولون من جديد وبقوة أعظم الأغراض التى عالجها غالبًا قبل غيرها، سابقوهم من أدباء ما قبل الرومانسيّة : إنهم يستعذبون المشاهد المنسجمة مع كآبتهم؛ فهم يُؤْثرون المساءَ بين ساعات النهار، والخريفَ بين الفصول؛ ويُغنّون لليل، والقمرَ والنجومَ. وحتى الذين ليس بهم كآبة خاصة يُخْلدون إلى أحلام اليقظة المبهمة، القائمة على عدم الرضا، والأسف، والمطامح المشوّشة. وهم يحسّون إحساسًا واعيًا إلى حدّ ما، ولا سيّما فى فرنسا وألمانيا، باندفاع فى نفوسهم إلى خير مجهول، إلى سعادة ممتنعة على الإنسان فى هذه الأرض، ولا تُحدّدها أيّةُ عقيدة دينيّة. إنَّ هذا الطموح إلى مثل أعلى غير واضح، وهو طموح عرفهُ بعضُ أدباء ما قبل الرومانسيّة، شكلٌ من أكثر أشكال الرومانسيةً الداخليّة ذيوعًا. إنه يُتاخمُ الحنين الكئيبَ إلى وطن بعيد. وهو يتخذ طابعًا رومانسيًا أخصَّ لدى نوفاليس ببحثه الذى لا يعرِّفُ الكللَ، والّذى يظلّ بلا جدوى، عن «الزهرة الزرقاء» رمز المثل الأعلى الخالص الخفىُّ (٧).

ويتجلى الإحساس فى البحث عن الوحدة التى يتفتّح فيها كيانُهم بحريّة، من غير أن يكْبحه أو يُفسده الاتصالُ بالناس؛ الوحدة بعيدًا عن المدن، فى قلب الطبيعة، حيث تتدفّق «الأنا» فى مونولوج غنائى لا يعكرّ سورة نشوته شىء. هذا التخمّر للأهواء الذى تتألم النفسُ منه أو تُسْحرُ به، هذه اللذّةُ الأنانيةُ تختلفُ عن التأمّل العاقل لدى الشعراء الكلاسيكيين الذين يحبّون الوحدةَ ليَسْتغرقوا فى التأمل والتفكير أمام مُشكلات الحياة والموت والمجتمع والكون. ويحاولُ بعضُ الرومانسيين، ليتحاشْوا كلياً معاشرةَ مواطنيهم، أنْ يَهْجروا وطنَهم وأن يَهْربوا إلى العالم الجديد من أوروبا التى تَعبوا منها، مثل شاتوبريان ولينو.

لقد كان الكلاسيكيون يبدون، على العموم، معتدلين فى الأبعاد التى يَمْنحونها العالمَ الخارجى. كانوا يُحبّون أن تَحْتفظ هذه الأشياء أو الظواهر بضرب من التناسب مع الإنسان الذى ظلّ الموضوعَ الرئيسى لنشاطهم الأدبى. وكانوا فى ذلك يتابعون ما أُثِرَ من قصدٍ وانسجام عن اليونان الذين أعْرضوا عن مثلهم عن اللامتناهى، كما أعْرضوا عن اللامحدود، والذين كان الكون بالنسبة إليهم تعبيرًا عن نظام متناسب محدود. وكانوا لا يَلْتفتون كثيرًا إلى ما يخرجُ على الحدود، وما يخرج علىً القياسً، وما يخرج على القاعدة، أو ما يسمى «الهائل». والهائلُ كلمةٌ تَصْغيرية لدى الكلاسيكيين الفرنسيين - أليس العملاقُ خارجًا على هذه الطبيعة ويتبدى ذلك لدى الكلاسيكى فى تذوقه للرسم وتذوّقه للرموز: فالصخرةُ والشجرُ تُمثّلان الإنسان تمثيلاً أفضل كلما كانتا متفرّدتين، شاذّتين بشكليْهما. والكلاسيكى يَشْعر بالضيق أمام البحار التى لا نهاية لها، والجبال ذات الارتفاع المثير للدوار، والغابات الشاسعة، وجميع المشاهد التى يُحسُّ الإنسانُ أمامَها أنه صغيرٌ وتافهٌ. أمّا الرومانسىُّ فيرتاح إلى عدم التناسب هذا؛ وهو يحبّ ما يَروعُ وما يُدهشُ بكبره، ما يُخلّف إحساسًا باللانهاية، وهى اللانهايةُ التى رأيناه يَنْزع إليها مدفوعًا بعاطفة عميقة فى نفسه. والميلُ إلى الهائل الجبّار بارزٌ على وجه الخصوص لدى هوجو وبلزاك. لقد أَخَذَ النُقّادُ على بلزاك أنه يَخْلقُ شخصيات هائلةً عملاقة. وكان ردُّه : «كلُّ شخصيّة نموذجيّة تغدو هائلةً عملاقة لكونها نموذجيّةً» وكان يقول لجورج ساند : «أحبُّ الطباعَ الشاذّة؛ وأنا واحدٌ منها»[^٨].

ويَنْضمُّ إلى هذا الإيثار الفائق الحدّ، والخارج على القياس بالنسبة إلى الإنسان، ميلٌ بارزٌ، لدى الكثيرين، إلى الغريب، الخارج على المألوف، إلى كل ما يبدو شاذاً عن نظام الطبيعة المعتاد، أو إلى ما يُفْلت من الانتظام الذى يَفْرضه الإنسان على أعماله. وكان بعضُ أدباء ما قبل الرومانسيّة يتحرّون فى الصخور والأشجار، الأشكالَ الغريبةَ، المضطربةَ، غير المتوقّعة: وكان ذلك بالنسبة إليهم العنصرَ الأساسى فيما هو رائعٌ طريفٌ؛ ويُمعنُ بعضُ الرومانسيين فى هذا الاتجاه : وهكذا كان هوجو الذى جرّه إلى ذلك استعداداتُه.

والرومانسيون لا يُعجبون بالطبيعة فحسب، بل إنهم يحبّونها جميعًا : وليس ليوباردى وفينى اللذان يريان فيها متفرجة غير مبالية أو شرسةً ومعادية للإنسان، سوى استثناءين، فإذا صوروا بكثير من السحر والبهاء جمالها الذى لا ينضبُ، فليس ذلك لأنها تعرضُ مشهدًا تتملاه حواسهم فحسب، بل إنها تتيح لهم المشاركة الروحية لروحهم

والانفعال القلبى لقلبهم. وتغدو الطبيعة، بالنسبة إليهم، صديقةً ونجيّةً. وهم يُسبغون عليها العواطف التى تتّفق وعواطفهم: إنهم يروْنها حزينة أو فرحة، كئيبة أو هادئة، وقد يروْنها خفيّة الأسرار؛ وهم يحسّونها ترتعشُ مع نبض قلوبهم. وكثيرون، كما يقول «وردزورث» عن نفسه، وجدوا فيها، بعد أن شرعوا فى البحث عن ملجأ فيها، معينًا لا ينضب من الأفراح الخالصة التى لا تُوصفُ. وهى تُصبح هدفًا لحبٍ حقيقى: لقد هتف «ميشيليه». «ليس فى الطبيعة شىء لا أكثرتُ له؛ وأنا أكرهُها وأعبدُها كما أكره المرأة وأعبدها»[٩]. وهم يَستعيدون فى بعض الأماكن العزيزة أو المكروهة الانفعالات التى أحسُّوا بها فيها، الأفراح أو الآلام، نشوة القلب الظافر أو المرارة القاسية للجراحات الأولى - القلق، اليأس، الخيبة، والسكينة المستعادة، إن بوشكين وليرمونتوف يصفان كلاهما مشاهدَ من القوقاز؛ لكن الأول يغضّ النظر عن عواطفه الشخصية وهو يستحضر هذه المشاهد؛ أما ليرمونتوف، وهو أعمق رومانسيّةً، فهو يتغلغلُ إليها بكيانه الحميم، ويجعلها تشاركه عواطفه.

وأكثر تردّدًا وقلقًا من هذا أن يدفعَ حبُّ الوحدة الرومانسيين إلى الحقول والغابات والجبال أو البحر، لا لوصْفِ جمالها كما كان يَفْعل سابقوهم من أدباء القرن الثامن عشر، بمقدار ما هو لَتغْذيةِ أحلام يقظتهم فيها، ولهَدْهدةِ كآبتهم؛ وهذا هو الجانب الأول من الإحساس الرومانسى بالطبيعة، ويمكننا القبولُ بأن الهزّات الأوروبية التى رافقتْ الثورة أسهمتْ فى تَنْمية هذا الإحساس خلال قرن أو قرنين. «الإنسانُ الذى تَعب من الإنسان يَسْعى إلى أن يلتجئَ إلى الطبيعة»[١٠]. ثم إن حساسيةً جماليةً جديدةً جعلتْ الرومانسيين يقدُّرون ضروبَ جمال الطبيعة المتعددة والمتجدّدة أبدًا؛ وهم يُؤْثرون أن يَبْحثوا عنها فى الأماكن الرائعة والفخمة والبريّة. إن طبيعة الكلاسيكيين هى طبيعةُ الإنسان الفيزيقية، على حين أن طبيعة الرومانسيين، وهى أكثر شاعريةً لأنها مغتمّة كئيبة، تلائمُ حالتَنا القلبيّةَ الراهنةَ ملاءمةً أكبر. إنها لا تَعْرضُ علينا سوى العواصف والليالى التى يتراءى فيها قمر شاحب، وأمواج البحر الهائج على قدمى قبر، أو دير صامت أو قصر قديم منعزل. ويفضّل رومانسيّون آخرون المشاهدَ المألوفةَ، الأنيسة بحسنها، الشعريةً لأنها توحى بالذكريات الشجيّة.

وسواءً أكانت حوافزَ إلهام الشعراء الرومانسيين غراميةً، أو فلسفيّةً أو دينيةً أو عائلية أو قوميةً أو اجتماعية، فإن شعرهم الشخصىَّ يترافقُ فى الأغلب مع إحساس عميق وصادق بالطبيعة؛ فالطبيعةُ تقدّم لشعرهم أطرًا ومنطلقاتٍ ومشابهات

وموضوعات وكنزًا من الصور لا ينضب، الشعرُ الرومانسيُّ تغمره الطبيعةُ، وذلك من أوْضح وأشهر تجديداته، لقد قلنا سابقًا: إن الإحساس بالطبيعة يُشكّلُ عنصرًا مهمًا في الرومانسيّة الداخليّة؛ وعلى مستوى العمل الفنيّ، يجدُ هذا الإحساسُ تعبيرًا له في الروايات والمقالات بل وفي المسرح ذاته، ولكنّ، على وجه الخصوص، في الشعر. ويفسح له الشعر القصصي مكانًا واسعًا على شكل أوصاف تُؤطِّر العمل القصصي، واستطرادات، وتشبيهات توضحُ العواطفَ، وعلى شكل صور. لكنّه يتجلّى، من غير شك، بكل اتّساعه وحرّيته وتنوّعه في الشعر الشخصي. وعلى كل حال، فسواءٌ أكان الشعر موضوعيًا وقصصيًا، أَمْ طَرَحَ نفسه صراحةً على أنه شعر شخصيّ أو تأمليّ، فإن عينيّ الشاعر هما اللتان تبصران الطبيعة، وخياله هو الذى يَبْعثُ فيها الحياة، وحساسيته هي التى تَدْفعها إلى أن تنْفذ إليه لتغدو جزءًا من صميم كيانه الداخلي؛ ومن المستحسن أن نجْمع، بغيةَ تلخيصها بإيجازٍ هنا، ما لا يُحصى من الشواهد عن المكانة التى تَحْتلُّها الطبيعةُ في الشعر الرومانسي.

لقد كانت هذه المكانةُ كبيرة، كما رأينا، لدى شعراء ما قبل الرومانسية. ونحن هنا بإزاء تقاليد أدبية يَبْدأ تاريخها، على حسب البلدان، من منتصف القرن الثامن عشر أو من نهايته. ولكن إذا كانت هذه الموضوعاتُ مطروقةً من قبل، فإن الشعراء الرومانسيين يتناولونها بضروب التغيير التى تُوسّعُها وتُغْنيها بعواطفهم الشخصية، وتَهبها أصداءً جديدةً في النفوس، إن إدراكهم للأشكال والألوان أرهف، وكثافةَ رؤيتهم أشدّ، وحساسيتهم أَمْضى وأَعمق، ورسمهم أجرأ وألوانهم أغْنى، وفنهم في التصوير أكملُ وأجرأ. ها هو ذا الريف الذى طالما تغنَّتْ به القصائد الوصفيةُ في العصر السابق؛ إنه يحْتفظ بمكانةٍ فائقة في أشعار وردزورث، ولكنْ كم هي جديدة نبرةُ الشاعر! وكم تُسْبغُ مثاليته الدينيةُ على أكثر المشاهد اليومية تواضعًا من قيم روحية وأخلاقية! وما أَقْدرَ الشاعر على أن يبث فيها حياةً عندما يَعْثُرُ فيها على ذكرياته، وعندما يقرنها بتأملاته! وطالما صور شعراءُ المدرسة الوصفية من قبل الفلاحة والحصاد؛ لكن لامارتين يَرْسمُ في «جوسلين» لوحةً واسعة ليوم من أيام الفلاحين تتلاقى فيه الملاحظةُ الصائبةُ للجزئيات الواقعية مع الأناشيد ذات الرنين الدينى التى عملها الشاعر لتمجيد نبل العمل، وقداسته، العمل في الحقول والعمل عامة، وهو مُرْتكزُ العائلة وأساس المجتمع، وتزْخرُ دواوينُ هوجو بالرسوم الإجمالية، وبلوحات المشاهد العائلية والريفية أو الحراجية التى يُغلِّفُ خطوطها وأصباغها الدقيقة والصائبة جوٌّ من الحب والأحلام

والتأمل أو النشوة؛ ولم يستطعْ أحد مثل هوجو أن يصوّر الريف فى فرنسا بمثل هذا الفن المتنوعّ الماهر المثير للانفعال، ويضعُ «جوست أوليفييه»، وهو أكثر شعراء سويسرا الفرنسية اللغة حياةً، فى «إقليم فود» عاطفةً حقيقية وإن أضرّ بها ما فى الأداء من ضعف.

وأقربُ إلى الجدّة وأخصُّ بالرومانسيين مشاهدُ البلاد الغريبة أو على الأقل المشاهدُ غير المعهودة والمُدْهشة بكبرها وبأصالتها وطرافتها وبما تُوحى به من إعجاب ورهبة، ونحن نعْثرُ على هذه المناظر «الرائعة» و «الرومانسية» على وجه الدقة، فى قصائد سكوت وبيرون خاصة، وشلى وهوجو وآخرين، ويجيد كبارُ الشعراء الرومانسيين تصوير الغروب والسماء بزرقتها البهية، وقبة السماء الليلية تغْمرها أشعةُ القمر أو تَأْتَلقُ بالنجوم، ويؤثرُ «تيك» و «نوفاليس» أن يذكرا الليلَ. ويُكثرُ لامارتين، ولا سيما بعد ديوان الألحان، من الإحساسات النابعة من الليل الصافى، وكأن روحه، إذ تنْطلق بين أجواءِ الفضاء، تغوصُ بنشوة فى عالم النجوم والكواكب. ويُوفّقُ هوجو توفيقًا نادرًا فى وصف السماء والغيوم فى تجسيم الجوّ. أما شلى، وهو أحدُ كبار شعراء الطبيعة، فهو، وإنْ لم يُصوّر من المشاهد الطبيعية الصرفة سوى القليل، إلا أنه يَتخذُ، فى أشهر قصائده القصار، نورَ الصباح الراعشَ والليل والسحب والهواء والريح موضوعًا لأشعاره. هذه المناظرُ وغيرها كانت قد اجتذبتْ أحيانًا أقلام الشعراء قبل الشعراء الرومانسيين؛ لكن الرومانسيين جدّدوا فنّ تصوير الطبيعة أو استحضارها، بفضل الخيال القوىّ خاصة، وبفضل هذه الموهبة التى تُسْبغُ روحًا على الكائنات الجامدة، وهو ما أشرنا إليه سابقًا باعتباره عنصرًا من عناصر الرومانسية الداخلية.

عنى شعراء الطبيعة فى الأدب العربى بالتشبيه والاستعارة والكناية وسائر ألوان المجاز والمحسنات البديعية أكثر من عنايتهم بروح الطبيعة ذاتها، على الرغم من أن الطريقة المثلى فى شعر الطبيعة أن يشربها الشاعر ثم يبرزها إلى الناس كما أشربها أو أن يفنى فيها ويندمج بها اندماجًا تامًا، ويتحدث عن آماله وآلامه من خلالها، فخرج شعرهم أشبه ما يكون بالألعاب البهلوانية على حد تعبير أحمد أمين[١١] .

والحديث عن الطبيعة بهذا المعنى يدخل فى باب الوصف الذى يعدَ من ألمع الأغراض الشعرية، إذ أن وصف الطبيعة بخاصة من أهم ما يهدف إليه الشعراء، ويدل على تأثرنا بالجمال والقوة والعظمة وإدراك لأسرار الوجود ونفاذ إلى حقائق الأشياء.

ويتباين الشعراء فى مقدار تأثرهم بالطبيعة المحيطة بهم، وفى ملكتهم المعبرة عما يجيش فى صدورهم، فمنهم من يقف عند حد المرئيات أو السمعيات، ينقل إليك ما فى الطبيعة ملوّنا تلويناً خفيفاً بشعوره، ومنهم من يشخصها ويخلع عليها الحياة، وينفذ ببصيرته الملهمة إلى سرها المغلق، ويهيم فى أودية الخيال يغترف من ينابيعها ويقتطف من أزهارها، وتتعكس نفسه على ما وصل إليه، وتشع إشعاعات مختلفة فإذا الذى يلهج به لسانه أجمل من الطبيعة وأوفىَ مقصداً؛ لأنه فسرها وشرح آياتها ومعجزاتها، ونقله إليك صورة خلابة تزيده بهاء ورواء.

وقد عرف الأدب العربى فى جميع عصوره شعر الطبيعة. وفى القرآن الكريم والأحاديث النبوية والكلام المأثور تحس بروح الطبيعة الحية نابضة ناطقة.

وتظهر النزعة الوصفية على شعر الطبيعة فى الأدب العربى ، وقد تتخلل هذه الأشعار بعض النواحى النفسية، وإن كان ذلك اللون لم يقع منه فى أشعارهم إلا النزر اليسير.

وقد حفل القرن الخامس الهجرى بأبدع شاعر وصاف للطبيعة هو ابن خفاجة الأندلسى، كما حفل القرن الخامس أيضًا بشاعر لا يقل عن ابن خفاجة فى منحاه السابق أيضًا، وهو عبد الجبار بن حمديس.

وقد تحدث كمال نشأت – فى دراسته عن أبى شادى وحركة التجديد فى الشعر العربى الحديث – عن الطبيعة وتركز حديثه عنها أساسًا على أن اتجاه الشعراء القدماء فى شعر الطبيعة كان يرمى إلى وصف الطبيعة كمظهر خارجى تلتقطه العين بأبعاده وحدوده وألوانه؛ ذلك أن الشاعر العربى القديم لم يتصل بالطبيعة اتصال ألفة وامتزاج فى الأغلب الأعم؛ فهو يستعيض عن (الكاميرا الفوتوغرافية) إذا تعرض لها فيتناول الشكل دون الجوهر، ويرسم تفاصيل المنظر الطبيعى الخارجى دون أن يستشف ما وراءه، أو يستخرج منه فلسفة، أو يمتزج به امتزاج ألفة ومحبة وصداقة، وأنه لم يسلم من هذه الطريقة حتى الشعراء الذين اقتصروا على تناول الطبيعة فى أغلب شعرهم وعرفوا فى تاريخ الشعر العربى أنهم شعراؤها، كابن خفاجة وابن حمديس مثلاً (فشوان ص ٢٣٤).

يقول أبو القاسم الشابى : إن الشاعر العربى القديم إذا تحدث عن ظواهر الطبيعة أسهب فى القول وأطال البيان، ولكنه فى ذلك يتناولها تناول القاص الذى لا يحفل

بجلال المشهد أو جماله، وإنما الذى يعنيه هو أن يصفه كما رآه دون أن يخلع عليه حلة من شعوره أو عبقًا من عواطفه.

ويذكر محمد غنيمي هلال أنه على الرغم من اختلاف البيئة وخروج الشاعر العربى من الصحراء والخيام إلى معيشة المدن وترفها بعد أن تأثرت حياة العرب بمدنية الفرس ظل الربيع موضوعًا شعريًا تقليديًا لا يعتمد الشاعر فى تناوله على إحساسه المباشر، ولكنه يرجع إلى الجمل المحفوظة، والصور المكرورة، والمعانى التى بليت من كثرة الاستعمال يتفنن فى صياغتها. فتارة يمزج وصف الربيع بوصف الخمر، ومرة يفتتح به قصائد المديح، وهو فى هذا يفرش حصاه بالتبر والدر، وسيلان الفضة والذهب فى نهره وغديره، أما الرياض فكساها الخز والخسروانى وحبر صنعاء، وأما الغصون فهى تتلوى مثل القدود. والطيور خطباء مصاقع فوقها (المرجع السابق ٢٣٥).

من هنا انطمست شخصية الشاعر وراء ركام التقليد؛ فالربيع فى القصيدة العربية، الذى هو شباب الزمان وفتنة الحياة والكون يرسلها الله على الأرض كل عام، ربيع مكرور لا يختلف الإحساس به من شاعر إلى شاعر، والصور المعروضة منه تأخذ أبعادها البصرية من خضرة إلى ماء إلى غدران إلى طيور مغردة، فلا تجد فرقًا بين ربيع الشاعر العراقى وربيع الشاعر المصرى أو الشاعر المغربى؛ لأن الشعراء لا يحسون بالربيع إحساسًا قويًا يأخذ فى تعبيرهم الشعرى لون إحساسهم المتفرد من حيث كونه إحساسًا ذاتيًا فى سماته وطوابعه. وإنما هم يتعاملون مع فكرة الربيع ومفهومه العقلى. وما يستتبع هذه الفكرة، وهذا المفهوم من صور شعرية تتحدر إليهم من مفهومهم الشعرى القديم؛ ومرجع تلك الظاهرة عند شعرائنا القدامى أن الإحساس بالطبيعة إحساسًا قويًا يحتاج إلى رصيد ضخم مذخور من الحيوية الباطنية والصوفية الروحية، ولقد كانت حيوية العرب حيوية حس وذهن تتفق أولاً بأول فى الانفعال القريب والحركة المباشرة والأمل المتطور والفكرة المبلورة، فلم يبق فى نفوسهم ذلك الرصيد المذخور فى الباطن للتأملات والتصورات.

وشعراء «أبولو» ممن دمجوا فى حديثهم عن الطبيعة بين الطبيعة والمرأة؛ إذ كان اهتمامهم بالطبيعة نابعًا من اهتمامهم بالمرأة أو متمما له؛ ومن أمثلة ذلك، عند عتيق فى ديوانه (أحلام النخيل) قصيدته (سحر الحب) التى يقول فيها :

ولما انتهينا لظل النخيل	هناك على شاطئ الجدول
ونمنا على العشب كى نستريح	وصرنا عن الحى فى معزل
أهابت بسمعى قلبى النداء	وأصغى إلى صوتها البلبلى
وقالت : تمتع فهذى الشفاه	تناديك فى لهفة : قبل !
وهات اعطنى قبلة كالجنى	جنى الأمل المشرق المقبل
ولا تتعلل بذكر الوقار	فإنا خلعناه فى المنزل !

كان أبو شادى يعد السحرتى أديب الطبيعة الأول؛ ذلك لأن السحرتى فوق اهتمامه بالطبيعة فى ديوانه «أزهار الذكرى» أخرج لنا دراسة فذة عنها بعنوان «أدب الطبيعة» الذى صدره أبو شادى بكلمة جاء فيها :

(أدب الطبيعة) هو من صميم الأدب الدينى العالى، وهو كتاب أخلاق رفيع، وهو سجل ثمين للوجود الحى، وهو تعريف متزن للشعر العصرى.

يبدو أن موقف الشعراء العرب من الطبيعة له أساس ميتافزيقى؛ حيث إن الطبيعة مادة والوجود مادة وروح، والروح فى ميتافزيقا الحضارات الإسلامية أسمى من المادة؛ لذا ينظر إلى الطبيعة على أنها درجة أدنى من الروح، وبالتالى مثيرة للشك فيها خشية السقوط فى الرذيلة، وهى مرتبطة بالجسد، والجسد فان، أما الروح فأبقى.

٣ ـ الحب :

الحبُّ عنصر غالبٌ على الرومانسية الداخلية أكثر من الإحساس بالطبيعة والطموح الدينى؛ لأنه لا يُلهم جميع الرومانسيين، حتى فى الشعر؛ ذلك أنّ كثيرًا من النساء اللواتى لعبْن دورًا مهمًا فى حياتهم لا يشغلن سوى مكانة ضئيلة فى عملهم المنشور. ومن جهة أخرى، فالشعراء لم ينتظروا العصر الرومانسى ليتغنوا الحب بجميع نغماته. منذ فجر الأدب اليونانى ، كان الشعر الغنائى، والمسرحيّةُ، والملحمةُ، والرواية فيما بعد، تغتذى من عاطفة الحب، وإن لم يكنْ ذلك شاملاً جميع الأزمنة وعاما جميع الأمكنة. وحتى فى الآداب التى كان للحب مكان فيها منذ زمن طويل، فإنه يشكّل من معطيات

الحكاية أو المسرحية عنصرًا موضوعيًا قلما يُعمّق النظر فى طبيعته؛ وقلّما يتاوله المؤلف على أنه عاطفة استشعرها وعاناها هو نفسه.

وإذ اتخّذ الحبُّ لدى الرومانسيين أهميّة خاصة فمردُّ ذلك أولا إلى غلبة العاطفة على العقل والإرادة، غلبة الحياة العاطفية على المظاهر الأخرى للشخصية؛ وذلك طابع جوهرى، كما قلنا من قبل، للنفس الرومانسية، كان يسيطر على الأدب شيئًا فشيئًا منذ روسو، وأىّ العواطف أعظم قسرًا لهؤلاء الشباب، لتلك النفوس الرخْصة الرقيقة أو المضطرمة المشبوبة، وأشدّ استئثارًا من الحبّ ؟ - ومرد ذلك أيضًا إلى أن الكتاب شعراء أو ناثرين لم يجرءوا فى أىّ عصر من العصور الأدبية أن يقدموا أنفسهم إلى هذا الحدّ، أو يتحدثوا إلى القارئ عن أنفسهم، وأن يخّبروا لا عن الأنا الفكرية، أو عن أفكارهم الخاصة فحسب، بل عن حياتهم العاطفية ومغامرات قلوبهم أيضًا. وهل كان بوسعهم أن يرووا عن أنفسهم حكاية أشدّ خصوصية وإمتاعًا وتأثيرًا من حكاية حبّهم ؟ ثم إن السدود التى كانت تبقى، لدى الكلاسيكيين وأدباء ما قبل الرومانسية، دقة الذكريات الغرامية، وتحديد أماكن التفاصيل، ضمن حدود مقبولة سلفًا فى الغالب، تَنْهار، وإذا بالقارىء يخبر باللقاءات، وباعترافات الحب، وبمشاهد الغرام، فى ملابساتها وإطارها. وأخيرًا فإن مثالية العديد من الرومانسيين كانت تكسو الحب نبلا وسموًا، وترى فيه شكلا من أشكال عبادة الله أو الطبيعة، وتجْعلُ منه دينًا. لقد كان لهذه العاطفة بسبب طابع القداسة هذا الحق بمكان الصدارة فى الأدب الرفيع، كما كان الأمر زمن الحب العذرى أو الأفلاطونى فى عصر النهضة.

إن الحب، باعتباره مبدأ إلهيًا، لا دافعًا حسيًا أو نزوة قلبيةً، يكتسب حقوقًا لا ينالها التقادم، وهى فوق التقاليد الاجتماعية وفوق القوانين المدنية ذاتها، وهذه الفكرة التى كانت بذرة فى رواية روسو، وعند أدباء ما قبل الرومانسية الألمان، تتفتح فى المدرسة الرومانسية الألمانية. إن للكائنينْ اللذين فصل البشر بينهما الحق فى أن يجتمعا أمام الله؛ وإن للكائنين اللذين جمعهما البشر بغير حبّ الحقَّ فى أن يعتبرا اجتماعهما باطلا. ولو أن أخلاقيًا من النمط القديم أراد أن يُسمى الأشياء بأسمائها لرأى فى ذلك دفاعًا عن الفاحشة. ومن السهل أن نفهم لم كان فريديريك شليجل أول من أعلن ذلك على رؤوس الأشهاد. وهناك ما هو أكثر من ذلك : بما أنه لا يمكن التثبّتُ منذ التجربة الأولى من الانسجام التام بين النفوس، فيجب أن تُباح، بل أن تقدس - لأن الله حاضر

أبدًا إذا كان مدار الأمر على الحبّ - محاولاتٌ جديدة للحصول على الاتحاد المثالى . وليس أنواع الزواج جميعًا كما يقول شليجل سوى تسرٍ شرعىّ، لأن الحبّ الحقيقى لم يختمها بالخاتم الربانى؛ «إن الدولة، إذْ تحافظُ بالقوة على هذه الأنواع من الزواج لتحول دون الزواج الحقيقى....». ويُعبّر شلى فى الفترة نفسها عن هذه الفكرة فى قصيدة شبابه «الملكة ماب» : «إنه لشىء مخالف للكرامة الإنسانية ذلك القيد الذى يفرض دوام الحب».

وبصورةٍ عامة، تحتلّ المرأةُ فى الأدب الرومانسى منزلةً لم يُولها إياها أدبُ العصور السابقة. إن الألوهيّةَ أو الطبيعة قد وهبتْ المرأةَ دورًا حاسمًا فى تكوين الإنسان وفى مصيره، وهو غالبًا منفعلٌ بين يديها، فمن العَدْل أن يَعترفَ المجتمعُ بدورها، وأن تُمنحَ حقوقًا عُليا. ويُبررُّ الاخوان شليجل، ومن بعدهما آتربوم هذه الهيمنةَ بكوْن المرأة ذات طبيعة حسّاسة ودينيّة : وليس الفن عندهم سوى الحساسية والدين. هل المرأة أقلُّ ذكاءً من الرجل ؟ لا بأس فى ذلك : لأن الفنَّ ليس ذكاءً وإنما هو عاطفةٌ كله.

أما فيما يتّصل بالمفاهيم عن دور المرأة المحبوبة، فهناك اتّجاهان رئيسيّان يتقابلان. والاتّجاهُ الأوّل يُجددُّ مفهومَ بياتريس ولورا، فيرَى فى المرأةِ المحبوبةِ ملاكًا هَبطَ من السماءِ ليُنقّىَ قلبَ المُحبّ، ويسمو بنفسه ويقويها، إما لكىْ تدْفعَ المحب إلى الإحساس بالطبيعة وتقديرها على نحو أفضل، وإما لكى تُقربَه من الله، أو لكى تشجّعه فى مهمّته الأخلاقيّة والسياسية والوطنيّة. المرأة الملاكُ نموذجٌ رومانسى بشكل جلىّ، ونحن نَعثرُ عليه خاصةً، فى فرنسا وألمانيا. ويئول هذا الدور الفاصلُ، لدى الرومانسيين الألمان الأول، إلى المثقّفات الناصحات المرشدات أزواجَهن أو أحبتهنّ، وهو دورٌ كان يُنسب فى هذه الجماعة الصغيرة إلى كارولين ودوروثى. وعلى نحو أعمّ، تَلعبُ ربّةُ الشعر، وهى ليستْ إلهية خالصةً كما هى الحال فى «ليالى» موسيه، لكنّها متجسدة فى امرأة حبيبةِ حّبٍ أوصفيّةِ صداقة، دورًا عظيمًا فى الأدب الرومانسى.

وبالنسبة إلى الرومانسيين الألمان الأوائل وصاحباتهم، فليس الحبُّ هوىً لا سبيلَ إلى دفعه فحسبُ، بل إنه فضيلةٌ، فكلُّ حبّ صادق هو من جَراء ذلك حب نقى نبيلٌ مهذّبٌ، والذين يَشعرون به يعتَزون به ويمارسونه كأنه شىءٌ مقدّس. «الحبُّ فضيلتى»، هكذا يقول حبيبُ «لوسند» فى رواية فريديريك شليجل، وليستْ فضيلةُ حبيبته أقلّ رفعةً، لأنها «كاهنة الفرح» والحب والحياة. وكان اللاهوتى «شلايرماخر»، صديقُ شليجل

والمدافعُ عن «لوسند» فى وجه الرأى العام الذى لم يُعدَّ إعدادًا كافيًا لقبول هذه العقائد الجديدة فى سنة ١٧٩٩، يُحاول أن يَرْبطَ بالدين هذا (الحبَّ - الفضيلة) الخالصَ من الدّنسَ. وهذا الدمجُ بين الحبِّ والدين يبدو أوضح فى «هنريك فون أوفتردنجن» لنوفاليس وهو معاصرٌ تمامًا له، إنه شكلٌ من أشكال صوفيّة المؤلف. إن حبيبته هى «المعبودة» بالمعنى الحقيقى لهذه الكلمة، إنها «القديسة التى تَحملُ إلى الربِّ أمنياته». كلُّ ديانةٍ حب، وكل حب ديانةٌ. «ما اجتمع اثنان إلا كان ثالثهما».

وعلى العكس من ذلك، يَرى آخرون فى المرأة التى يربطهُم بها هوىً مشئوم، شيطانًا لا ملاكًا، قيّدهم به قدرٌ محتومٌ يَقصد إلى شقائهم وهلاكهم. «الحبيبات المُهلكات» - وهو عنوانٌ اختارَه أحدُ البرتغاليين - النساء المشئومات الساحرات البغيضات اللائى يُفقدُ سحرهُن الشباب الأبرياء الذين فتنّهم، رُشدَهم؛ بهذه اللهجة يتحدّث الرومانسيون غالبًا عن اللواتى خُنّهم، أو اللواتى هجروهنّ. وفى هذه اللهجة وفى اللهجة المضادة فإن الإفراط والغلوّ الخاصّين بالرومانسيين يدفعانهم إلى أقصى التطرّف.

-٨-

أخذ الشعراء الرومانسيون إيمانهم بالحرية إلى مجال الشكل الفنى فى شعرهم، وبالتالى كان هناك تعارض مع القواعد الكلاسيكية. فقد آمن الشاعر الرومانسى بأن من حقه أن يخلق من نفسه شكلا ملائما لعبقريته. وحيث إن الفن هو إنزال صورة فى مادة، أى أن الفن نوع من التجسيد يلعب فيه غموض الأصوات والأعداد الدور الأول فإن ذلك يتطلب فنًا أكثر وثوقا؛ لأن من الصعب جدًا الاحتفاظ بوحدة النبرة، عند وجود الحقيقة المجردة ممتزجة بأعالى الأفكار وأعماق العواطف.

وقد دخل المحسوس أولاً فى الشعر بشكل صور. ووجدت مفاتيح هذه الصور نفسها ممتدة جدًا. وأمام هذه الأشياء الحاصلة الضخمة، كان الشاعر منقادا ليعطى الصورة مكانها الحقيقى فى الشعر، قبل غيرها. وأصبح مفهومًا أن «ما هو خاص فى كل شىء» ، ذلك الذى رآه هوجو منذ سنة ١٨٢٧، هو الموضوع الحقيقى للشعر، لا يمكن أن يعبر عن نفسه إلا بواسطة انتقال الصور. نجد هنا خطوة كبيرة قد تمت فى تطور الشعر؛ والصورة ليست أُلهية تنقل من مكان إلى آخر فى الشعر، وليست هى جوهره، ولكنها عنصر فيه. وهناك نتيجة أخرى لإدخال المحسوس فى الشعر هى سقوط الجدار الذى

يفصل النثر عن الشعر بصورة اصطناعية، وما من شك فى أن هذا الجدار يجب أن ينتصب عاليًا، ابتداء من النزعة الرمزية، بحيث لا يمكن اجتيازه، ولكنه ينتصب على صعيد آخر. والشعر يستعمل لغة النثر، وعلى العكس، فإن نثر ميشله يبدو أنه من الشعر، ومن أرفع الشعر على الغالب، ولكن إيقاعه متفكك، وهو يحتفظ بكثير من الأبيات من البحر السكندرى alexandrine المنعزلة التى ليس فى وجودها ما يثير الدهشة. ولن يتميز الشعر عن النثر باللغة، ومن هنا نتجت ضرورة الوصول إلى فرق يكون أساسيًا.

فالشعر الغنائى أصبح هو الشكل الأكثر أهمية وأساسية فى الشعر. ليس الشعر فى شكل الأفكار، بل فى الأفكار نفسها. إنه الجوهر الخاص فى كل شىء ويعنى هذا ضرورة الإقلاع عن تلك الأساليب المزركشة فى الكلام، وعن تلك الدورات اللطيفة - وإن كانت باردة - التى جعلت كل الشعر يكمن فى طريقة القول. تلك الدورات التى ستضاف صناعيًا إلى «المحتوى» بدلاً من أن تتخلص منه بصورة طبيعية. ولكى يخلق «المحتوى» «الشكل» يجب أن تكون مادة الشعر هى العاطفة قبل كل شىء؛ والفكرة نفسها، إذا كانت تقدم الموضوع، فيجب أن تتدفأ بكل حرارة القلب وتتحول إلى عاطفة. إذن فينبوع الشعر يجب أن يكون فى القلب، وليس فى بعض مجموعات من الصور التقليدية يغترف منها الفنان العالم بمهارة تكثر أو تقل. وهذا الشعر يجب أن يُشعَر به أكثر مما يجب أن يُفهم، وأن يتوجه إلى القلب وليس إلى الروح، كما سنذكر عند تناولى للواقعية الروحية - فالواقعية قيمة للعقل، والرومانسية قيمة للقلب، والواقعية الروحية تتجه إلى الروح - وأن يملك مرمىً عامًا ويجعل العواطف مشتركة بين جميع الناس فى عصر ما فى حدود أنهم من ذلك العصر.

وتجديد محتوى الشعر لا يكفى ، بل يجب أيضا تجديد النظم، وجعل البيت مرنًا، وإعطاؤه المتانة، والوحدة العضوية، وتنويع الوقف، وإتمام المعنى فى البيت الثانى بحرية.

أما فيما يختص بالشعر العربى الرومانسى فقد كتب شوقى ضيف يقول : على أنه ينبغى أن نقف قليلا عند صور من التجديد فى شكل قصيدتنا المعاصرة، وهى تتفرع فرعين : فرعًا يستند على تراثنا السابق وما حدث فى منظوماته من تنويع فى القوافى والأوزان على نحو ما نعرف فى شعرنا المزدوج والموشحات والرباعيات، وفرعًا ثانيًا

يستند على صور الشعر الغربى وما فيه من ألوان القافية المتعانقة أو المتقابلة، والشعر المرسل، والشعر الحر.

ونزعم زعمًا أن ما يستند على تجديد أسلافنا لا ينبو على أذواقنا، لأنه لا يلغى القافية تماما، بل ينوع فيها، حتى يختفى هذا الرتوب الذى ينشأ من تكرار القافية الواحدة وتماثل النغم. غير أن فريقا من الشعراء المعاصرين لم يكتف بذلك، فاندفع - على هدى ما قرأه عند الغربيين - إلى الانفكاك عن القافية، وقد تكون الصورة التى تتعانق فيها القوافى بحيث تتحد فى البيت الأول والثالث وفى البيت الثانى والرابع وهكذا أقرب إلى ذوقنا، لأنها تلتقى من بعض الوجوه مع صورة شعرنا المزدوج الذى تتعانق فيه القافية فى شطرى كل بيت، وفى الوقت نفسه تختلف من بيت إلى آخر. أما صورة الشعر المرسل الذى تلغى فيه القافية إلغاء فإنه يخرج على ذوقنا جملة؛ لأنه يحطم خاصة صوتية ألفناها وأصبح لها سلطان قوى على النفس العربية. وقد دعا إلى هذه الصورة كثيرون منذ أوائل القرن، دعا إليها السيد توفيق البكرى فى قصيدته «ذات القوافى» وعبد الرحمن شكرى وجميل صدقى الزهاوى وأحمد زكى أبو شادى ، غير أنها لم تصب النجاح المنشود(١٢) .

وأما صورة الشعر الحر فإنها لا تتخفف فقط من القافية، بل تتخفف أيضًا من أثقال العروض، بحيث يمكن أن يتألف بيت من تفعيلة أو تفعيلتين، وبيت ثان يليه من ثلاث تفعيلات أو أكثر، وقد تحتوى المنظومة منه على تفاعيل من أوزان مختلفة. وشعراء المهجر الأمريكى هم أول من صنعوا منظومات فى هذه الصورة الغربية وتأثر بهم أبو شادى فى بعض أشعاره. وقد كثر من يصنعونها فى هذه الأيام بحجة أنها تقضى على الحشو ورتابة القوافى كما تقضى على التكرار. ونزعم زعمًا أنها لن تعيش بيننا طويلا إلا إذا دعمها أصحابها بقيم صوتية كثيرة تتلافى ما فقدته من أنغام القافية وتقابل الشطور، لسبب بسيط، هو أن شعرنا غنائى وهو لذلك يزخر بالأنغام، وما كانت موسيقاه الفنية عيبًا، بل هى ميزته الكبرى بين أنواع الشعر فى العالم؛ إذ تطّرد الألحان فيه بصورة مضبوطة تؤثر فى الأعصاب وكأنها إيقاعات لجوقة موسيقية يصل تأثيرها إلى سامعيها من جميع الجوانب والأركان (شوقى ضيف ص ٧٨).

والحق أن شعرنا ليس فى حاجة إلى أن نخضعه للشعر الغربى وصوره العروضية؛ لأنه شعر كامل الأداء من الوجهة الموسيقية، وكل محاولة لإخراجه عن صورته الخاصة

من شأنها أن تنزل به عن مستواه النغمى. وحقًا إن الصور الغربية الجديدة تجعل النظم فيه أهون وأيسر، غير أن هذا التيسير ليس مطلبًا للشاعر الممتاز الذى يستطيع بملكاته تذليل كل صعوبة، بل إن الصعوبة وخاصة فى القافية من شأنها أن ترهف حسه وتصقل قريحته وتضبط منظوماته بنقط ارتكاز، تتيح للناس أن يحفظوا شعره ويرددوه. والقافية فى شعرنا ليست عبئًا ثقيلاً كما يُظَنّ، فإن لغتنا تمتاز بثروة لغوية كبيرة، وما على الشاعر إلا أن يتزود زادًا وافرًا منها، فإذا القافية فى يده هينة. وأكبر دليل على ذلك أنها لم تستعص على شعرائنا البارعين طوال العصور الماضية، بل إنها لم تستعص على شعرائنا المبدعين الذين نظموا فى الشعر القصصى من أمثال سليمان البستانى الذى ترجم إلياذة هوميروس وشوقى الذى صنع مسرحيات مختلفة.

وأولى لشعرائنا أن يتركوا هذا التجديد فى إطار قصائدهم، وأن يتجهوا - كما يصنعون فعلاً - إلى التجديد فى المضمون، وقد جددوا فى هذا المضمار كثيرًا، وإنه لحرى بهم أن يعنوا بالشعر القصصى والتمثيلى، فيحدثوا كثيرًا من تجاربهم فى هذين الاتجاهين الغربيين. ولا نشك فى أنهم نهضوا منذ أوائل هذا القرن بصنع محاولات قصصية بارعة، لعل من خيرها محاولات خليل مطران، وكذلك محاولات أبى شادى. وقد نظم أحمد محرم السيرة النبوية شعرًا وسماها بعض معاصريه «الإلياذة الإسلامية»، غير أنها فى الحقيقة ضرب من الشعر التاريخى أو الشعر التعليمى الذى يُنَظَّمُ فيه التاريخ؛ وهى بذلك لا تُعَدُّ من الشعر القصصى الذى يخلق القَصَّاص فيه مادة التاريخ خلقًا جديدًا. وهناك محاولات قصصية بديعة كثيرة فى هذه الأيام تستمد مادتها من التاريخ أو من حياتنا الاجتماعية الواقعة (شوقى ضيف ص ٧٩).

نظرية التحليق الشعرى:

كان شعراء «أبولو» فى طليعة الشعراء الذين نادوا بالتحليق الشعرى وعدم الوقوف بالشعر على حد المعانى السطحية أو الطلاء اللامع للأشياء، دون التعمق فى أجوائها الفسيحة والبحث الدائب فى أغوارها البعيدة. وقد تجسدت تلك الدعوة فى نظرية كاملة هى نظرية «التحليق الشعرى».

يقول محمد مندور فى كتابه: **محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى: ونظرية التحليق الشعرى**[١٣] تطالب بنقل الواقع إلى عالم الخيال أو رؤية الواقع من سماء الشعر؛ وهى

رؤية قد تكون عندئذ غير واضحه ولا محدودة المعالم، بل قد يعميها بعض الضباب، ولكنها مع ذلك تسمو بنا فوق الواقع، وترنحنا فى جوها الشعرى الخالص. ويرى مندور أن الحكم على تلك النظرية بما لها أو عليها لا يصدر عن دقتها، وتحدد التجربة التى أوحت بها، بل يصدر عن اكتمال التجربة الشعرية، وقوة إيحائها وقدرتها على أن تسمو بنا إلى جوها الخاص، وهى تستمد هذه القوة وتلك القدرة من صدق إحساس صاحبها الشعرى وعدم اصطناعه للجو الذى ينقلنا إليه.

ويرى مندور أن لخلق الجو الشعرى المحلق وسائل بعينها منها: استخدام «معجم شعرى» تختلف لغته عن لغة النثر فضلاً عن لغة الحياة اليومية؛ لأن هذه اللغة النثرية أو النفعية لصيقة بالحياة اليومية، واللغة التعبيرية ومنها: الموسيقى التى تتخذ اللغة وسيلة لعزف أنغام تحلق فوق الواقع سابحة فى عالم الشعر.

ومندور ممن وقفوا إلى جانب تلك النظرية، وناصر دعاتها، وعمل معهم جنبًا إلى جنب وبذل كل ما فى وسعه للتصدى لكل من لم ترقه تلك الطريقة فى التعبير عن التجارب الشعرية باستخدام تلك الألفاظ التى تبعد كثيرًا عن ألفاظ المعجم الشعرى القديم.

ومن قصائد التحليق الشعرى تلك «السيراناادا» المصرية الجميلة للشاعر على محمود طه(١٤) التى يقول فيها:

دنا الليل فهيا الآن يارية أحلامى
دعانا ملك الحب إلى محرابه السامى
تعالى فالدجى وحى أناشيد وأنغام
سرت فرحته فى الماء والأشجار والسحب
تعالى نحلم الآن فهذى ليلة الحب

على النيل وضوء القمر الوضاح كالطفل
جرى فى الضفة الخضراء خلف الماء والظل
تعالى مثله نلهو بلثم الورد والطل
هناك على ربى الوادى لنا مهد من العشب
يلف الصمت روحينا ويشدو بلبل الحب

يطوف بنا على شط من الأضواء مسحور

شراع خافق الظل على بحر من النور

تناجيه نجوم الليل نجوى الأعين الحور

وانت على فمى ويدى خيال خافق القلب

تعالى نحلم الآن فهذى ليلة الحب.

و«للسيراندا» ذكر مأثور فى الموسيقى الإيطالية وقد اشتهرت فى الأدب الأوروبى وخلدتها قصص الحب، وهى أغان ليلية يشدو بها العشاق على معازفهم تحت نوافذ معشوقاتهم. ويغلب على شعر على محمود طه أنه شعر محلق، تقرأ معظم قصائده فيخيل إليك أنك تحلق معه على أجنحة الخيال فى سماء الأساطير والأحلام (فشوان ص ١٧١).

وإذا كان مندور يرى أن لخلق ذلك الجو الشعرى المحلق وسائل وذكر من بينها: الموسيقى التى تتخذ وسيلة لعزف أنغام تحلق فوق الواقع سابحة فى عالم الشعر، فإن النظام الموسيقى فى «السيراندا» يختلف جد الاختلاف عن الشائع المألوف فى البناء الموسيقى للقصيدة العربية القديمة، فإن اختلاف القافية على ذلك النحو المشاهد فى النص، وكذا ما بين الكلمات التى تتكون منها القصيدة من تآلف وانسجام ما يؤكد قيام ظاهرة التعاون القوية بين الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية، وهما من مكونات الشعر المحلق الرقيق.

يقول مندور «الواقع أن الهمشرى وبعض رفاقه من جماعة «أبولو» مثل الصيرفى، وعلى محمود طه قد أحدثوا فى لغة الشعر العربى حدثًا أثار ثائرة أنصار الديباجة التقليدية والرعب من التجديد والتعصب للقديم؛ وفى مقدمة ديوان «أصداء الحرية» لعبد الله شمس الدين نرى الشاعر التقليدى الأستاذ عزيز أباظة يسخر فى مرارة من هذا التجديد فى التعبيرات الشعرية، ويضرب أمثلة «الأنين المشنوق» و«الحزن الراقص» و«الصمت المقمر» و«النغم الوضىء» و«اللحن المفضض» و«السكون المشمس». وهذه قضية تستحق النظر.

فالشاعر فى تحليقه لا يقنع فى استخدام اللغة بالتعبير التقريرى الذى يقف عند الحدود الظاهرة للكلمات، ولا بالتصوير البيانى الذى يرنح الخيال ويطلقه من إسار

الواقع، وإنما ينجح مع كل هذا فى استخدام أصوات اللغة استخدامًا موسيقيًا منقطع النظير.

-٩-

يُصوَّر الشاعر فى الأدب الرومانسى منعزلاً ومغتربًا alienated غالبًا عن المجتمع، مفعما بالكبرياءِ مرارةً وغضبا، حساسا رقيقا؛ يظل منفعلا أكثر منه فاعلاً؛ فى حقيقة الأمر، إنه مثل هاملت فى مسرحية شكسبير أو كمال عبد الجواد فى ثلاثية نجيب محفوظ يتردد أمام الفعل وهو، على العموم عاشق واله يحمل حبه الشؤم إلى من يحب. وهو يجسد حقوق الحب فى وجه أحكام المجتمع التقليدية. ولما كان متكبرًا ومتعاليًا فى الغالب، فإنه يتحدى العادات والتقاليد؛ وهذا نتيجة للتراث والتقاليد اليونانية التى أوحت للأوروبيين بمفهوم معين عن الشاعر كنبى، ولتقاليد العرب التى كانت تفخر بأن لقبيلتهم شاعرا رفعوه لمصاف الأنبياء بينهم. فهذان المصدران قد أسبغا على الشاعر ثوبا من الجلال وحملته مهمة مقدسة. إن الشاعر فى العصور القديمة، إذ تلهمه ربات الشعر شعره فى اليونان، أو الجن فى وادى عبقر عند العرب، وإذ هو ترجمان الإرادة الإلهية، والعراف والنبى، ومعلم الحكمة، وباعث الحياة المتحضرة، ليقدم لنا مثلا أعلى دينيا واجتماعيا يضعه فوق عامة البشر.

ولقد احتفظ الشاعر الملهم بميزة المشاركة فى حياة الطبيعة التى غدا صدى لها بين الناس الذين فقدوا الاتصال بها. وتبسط قصيدة هوجو «الحياة الشاملة» ١٨٣١ بإسهاب هذه الفكرة التى مفادُها أن الشعراءَ الذين ظلوا بجوار الطبيعة مكلفين بأن يكْشفوا عن هذه الطبيعة للناس وأن يشرّحوها لهم: «الفنّ هو النغمُ الرفيع... ترسانة الطبيعةُ، تلك القيثارةُ الجبّارةُ، من خلال أناملك القوّية». ويتوسّع «آتربوم» فى هذه الفكرة سنة ١٨٢٠ فى «زيارة إلى سورنت» إنه يَرْثى للناس «لأنه انحدر من أعالى الشعر الإلهية إلى حضيض البشر» «من شاء أن يُعاشر الآلهة، فليس له أنْ يُحبّ ويتألّم كالآخرين». ويشبّه «آتربوم» الشاعر بأبى الهول الذى لا يتزوّج ولا يَنسْلُ: فقدرهُ أن يحيا وأن يموت وحيدًا.

ويقول بالانش: خُلقَ الشاعر كى يَشْرحَ العالمَ والتاريخَ للناس؛ لأنه يقرأ كلام الله. ويقول هوجو أيضًا: إن الله يتجلّى إمّا مباشرةً فى الطبيعة، وإما بواسطة الشاعر. وهناك كثيرون يُسمّون الشاعر «مقدّسًا»، وهى صفة لا دخل لها بالصفة التى أطلقَها

هوراس قديمًا. إنه وسط بين الله والإنسان، إن فيه شيئًا من الساحر والنبى والرسول؛ وهوجو مُولَع بأن يُسْبِغَ عليه مظهرًا أعلى من الإنسان، خفيّاً: «أيها الشعراءُ المقدّسون، الشُعْثُ، العالون » !. وإذا ظلَّ الشاعر وحيدا فذلك لكى يُحْسنَ الاستماع إلى نداءِ الله، كما يقول «بالانش». وهو، إذن، يَعيشُ متفرّدًا بين التافهين، الساهين عنه، الجاحدين لفضله. لكن الفكرة السائدة لدى الرومانسيين بصدد الشاعر هى فكرةُ رسالته الاجتماعية. والانعزاليون - إن صحَّ القول فى هذا المجال - مثل بيرون، بوشكين، موسيه، جوتييه، هم القلّةُ؛ أما الآخرون مثل شلى، وردزورث، مانزونى، لامارتين، هوجو، ميكيويكز؛ فهُمْ، على اختلاف رومانسيّتهم رونقًا ولونًا، يَنْسبون بصراحة إلى الشاعر دورًا مهمًا فى حياة الشعوب، رسالة مقدّسةً ناجمةً عن دعوة إلهيّة لقيادة الناس و«تهذيب الجماهير» كما يقول فينى الذى طالما كرّر هذه الفكرة؛ فهو يُنْطقُ «ستيلو» سنة ١٨٣٢ بهذه الكلمات: «إنى أؤمن إيمانًا راسخًا برسالة لاسبيل إلى وصفها، أنيطتْ بى لعزاء البشر، رفاقى فى الشقاء، ومساعدتهم، وخلاصهم». لكنّ رسالة الحبّ والرأفة لا تكفى «فينى» عندما يرى «تشاترتون» فى الشاعر ذاك الذى «يَبْحث بين النجوم عن الطريق التى ترينا أصبع الربّ» (فان تيجم ص ١٤٢).

ولا شك أن روسو يعتبر النموذج المثالى للعقلية الرومانسية بأكثر من معنى؛ لأنه إلى جانب النغمة اللاعقلية الواضحة، نجد عنده ذلك العجز عن التكيف مع الواقع الذى يشكل السبب الأساسى فى ذلك البحث الرومانسى عن عالم آخر، وفى ذلك التأمل الحزين المتمركز حول الذات، وفى محاولة التماس البديل الخيالى عن الحياة الواقعية الإيجابية؛ ذلك أن السير التى كتبها روسو ومن بينها اعترافاته الشخصية تصوره لنا فى صورة الحالم الخجول الذى كان دائمًا واقعًا تحت رحمة الظروف، فقد كان شديد الحساسية بالفطرة، ونظرًا لافتقاره لما يوازن تلك الحساسية من الانضباط وقوة الإرادة، فقد كان عرضة لجميع الأخطار التى تدفعه إليها سلبيته العاطفية التى ضاعفها تحفظه وتشككه الأنانى.

ومن ثم كان الأدب الرومانسى أدبًا ذاتيًا فرديًا؛ لأن الكاتب يعبر فيه عن شخصيته وفرديته وذاتيته بحرية؛ ولأن مادته مستقاة من فكرة الكاتب الشخصية عن الحياة. فليس غريبًا بعدئذ أن نجد الرومانسيين يطلقون العنان لإحساسهم الفردى، وأن يكونوا ذاتيين فى قصصهم، أى يصفون أنفسهم على لسان أبطالهم فيما يقصون بحيث تظهر فى وصفهم لجوانبهم النفسية عناصر ذاتيتهم ظهورًا واضحًا لا لبس فيه، فهم يصفون

ذوات أنفسهم فى أبطالهم؛ حتى جاءت قصصهم صورة لذواتهم هم فى الدرجة الأولى. فالرومانسيون يعتقدون أن للكاتب عالمه الخاص به حيث تلعب التجارب دورًا أقل مما يقوم به الشعور الذاتى. وعالمه الذى يحيا فيه يفوق العالم الطبيعى. وهو فيه الآمر الناهى المسيطر المتحكم. وكل ما هو فيه عجيب خارق غريب. ورغم ذلك كما يدعون لا شىء فى هذا العالم مناقض للطبيعة بمعنى أن كل شىء فيه على وفق الإدراكات التى تتكون عادة فى الطبائع السحرية الصانعة للمعجزات. وعند الرومانسى «نوفاليس» أن (الشعر تمثيل للشعور ولعالم النفس فى مجموعه، وكلما كان الشعر فرديا وذا طابع محلى وصبغة حاضرة ذاتية، كان أقرب إلى صميم الشعر)[١٥].

وعموما يمكن أن نكتشف اتجاهين فى الشعر الرومانسى: اتجاه إيجابى واتجاه سلبى، فى الاتجاه الإيجابى يمجد الشاعر قيمة الحرية والجمال ويحاول أن يبثها فى شعبه والإنسانية بوجه عام.

لا يمكن إذن فصل الرومانسية الأدبية عن حركة فكرية واسعة جددت أسس الأخلاق ومفهوم الحياة، ووجهت الشعر والرواية والتاريخ نحو فلسفة تقدمية للشعب، ووجهت الدين نحو نزعة تحررية شعبية، وخلقت الاشتراكية. وتداخل الفن والشعر بتبادل مخصب، وشعر الفنان باضطراره لأن يصبح مفكرًا، وتنشق المفكر، دون أن يعلم، التعاليم التى نشرها الفنان.

وإذا كان الفن يمنح للفرد ذى العبقرية حقوقًا فإنه يفرض عليه واجبات، فالفنان ليس حرًا من الناحية الأخلاقية كفنان، وهذا أمر عجب، فالحرية التى نادى بها جميع الرومانسيين لتقنية العمل الفنى قد انكروها على أنفسهم فيما يتعلق بهدفها. وقد اعتقد الجميع منذ سنة ١٨٣٠، ما عدا جوتييه وموسيه، أنهم قائمون بمهمة ليست أخلاقية بل اجتماعية وإنسانية. ولما كانوا بعيدين عن الدعاوى الأخلاقية التى تتكر الكلاسيكيون بسببها لكتابة «الفن للفن»، هذا اللون الذى سيصبح طريقة متبعة منذ سنة ١٨٥٠، وللعمل السياسى المباشر الذى سيقضى على دى فينى فى «بيت الراعى»، فإن الرومانسية زعمت بين سنة ١٨٣٠ - ١٨٤٠ أنها تقود الشعب نحو مستقبل أفضل، وهذا الزعم يفترض فلسفةً أو مفهومًا للعالم يتكلم الشاعر باسمه، ويبذل جهده ليجعله ينتصر، أو يجعله معروفًا على الأقل، ويفترض أيضًا أن الشاعر، الذى ليس هو إلا ناقل كلام، ينيره إلهام لم يتلقه غيره من الناس، ويضاف إلى موهبته فى التعبير وإمكانيته فى التأثير موهبة مدعى الوحى التى أغدقتها عليه القدرة السماوية.

وهذه الفلسفة هى فلسفة الحرية والصيرورة قبل كل شىء، ومن منا ينسى لأبى القاسم الشابى[١٦] قوله وهو يمجد الحرية، إحدى القيم التى نادت بها الرومانسية بجانب قيم الجمال:

إذا الشعب يوما أراد الحياة	فلابد أن يستجيب القدر
ولابد لليل أن ينجلى	ولا بد للقيد أن ينكسر
ومن لم يعانقه شوق الحياة	تبخر فى جوها واندثر
فويل لمن لم تشقه الحياة	من صفعة العدم المنتظر
كذلك قالت لى الكائنات	وحدثنى روحها المستتر

فالألفاظ - هنا - قوية عنيفة تهز الوجدان وتحرك المشاعر وتحث الشعب على التحرر، وانظر إلى ألفاظه «أراد الحياة» «لابد» «لليل ينجلى» «القيد ينكسر»، فقارئ هذا البيت يحس بثورة خفية تتحرك فى نفسه بدافع خفى، والشاعر يوفق فى اختيار ألفاظه فى هذا المقام، ولا يجد القارئ مندوحة له عن أن يضغط على مقاطع تلك الكلمات لتخرج فى ثورة وعنف شديدين، تمثيلا لخلجات نفسه، وتأكيداً لانطباعات روحه الموارة بالثورة والغضب.

ثم انظر إلى تلك الألفاظ «فويل» «صفعة العدم» وتحسس ما فى قوله «المنتظر» من إيحاء مشع، وإشارة ساطعة للهلاك المدمر لأولئك الذين يتكاسلون عن نصرة الوطن، فهذه كلها ألفاظ تتعاون من أجل الغاية التى رمى إليها الشاعر، وهكذا يستغل الشابى «اللفظ» فى الشعر استغلالا ينبئ عن تمكنه من اللغة وتطويعها له، كما شاء فكره وهواه (فشوان ص ١٣٧).

وفى قصيدته إلى الشعب يقول:

إن يم الحياة يدوى حواليك	فأين المغامر المقدام؟
أين عزم الحياة لا شىء إلا	الموت والصمت والأسى والظلام
عمر ميت وقلب خواء	ودم لا تثيره الآلام
وحياة تنام فى ظلمة الوادى	وتنمو من فوقها الأوهام
أي عيش هذا واي حياة؟!	(رب عيش أخف منه الحمام)[١٧]

وها هو ذا شلى يتسامى فوق حدود الذات ليصل بالإنسانية عبر حاجز اللون والجنس والدين ويكتب قصيدته « ثورة الإسلام »؛ والتى ترجمها محمد عنانى وهذه هى ترجمة «إهدائها»:

وماذا تكونين ؟ أعرفُ لكنْ لسانى سجينْ

فليت الزمان تولى الحديث فبدّد صمت السنينْ

ولكننى أسْمع الهمس فى فِكْرِ وجنتك الشاحبةْ

وفى نور جبهتك العاليهْ

وفى أعذب البسماتِ وفى العبراتِ

ورقة ألفاظك الحانيهْ !

فهمسُ النبوءة يطمسُ كل مخاوفىَ الساذجةْ

ومن كُوّة المقلتين أرى داخل النفس نورا

ومصباح ضوء تَوَقّدَ فى القلب نارًا طهورا

فى هذه القصيدة يمثل شلى رغبة الرومانسيين أنفسهم للخروج من العالم المعروف من قبل لشق سبل جديدة للرؤية، وذلك بالاهتمام بالبلاد الأجنبية والأوروبية والواقعة فيما وراء البحار. لما فى مناظرها وسكانها وعاداتها وأديانها من اختلاف؛ فنرى على محمود طه يكتب «أغنية الجندول» فى أثناء رحلته لأوروبا التى يقول فيها:

أين من عينى هاتيك المجال؟! يا عروس البحر يا حلم الخيال

أين عشاقك سمار الليالى؟! أين من واديك يا مهد الجمال؟!

موكب الغيد وعيد الكرنفال وسرى الجندول فى عرض القنال

بين كأس يتشهى الكرم خمرهْ

وحبيب يتمنى الكأس ثغرهْ

التقت عينى به أول مرهْ

فعرفت الحب من أول نظرهْ

أين من عـــينى هـاتيك المجـــالى	يا عـروس البحـر يا حلم الخيـال
مـر بى مسـتـضحكًا فى قـرب سـاقى	يمـزح الـراح بـأقـــدام رقـــاق
قـد قـصـدناه على غـيـر اتفـاق	فنظرنا وابتـــسـمنا للتـلاقى

وهـو يسـتـهـدى على المفـرق زهـرهْ

ويســوى بيـد الفـتنة شـعـرهْ

حين مـسـت شـفـتى أول قطرهْ

خلتــه ذوب فـى كـأسى عطـرهْ

(المرجع السابق، ص ١٢٠ - ١٢١)

وهذا الميل للشعر بارزٌ على وجه الخصوص فى فرنسا حيثُ كان شاتوبريان الممثِّلَ الرائع له. والكثيرُ من الرومانسيين فى مختلف البلدان يُحبّون أن يُسافروا إلى الخارج مثله، ولا سيّما إلى الأقاليم البعيدة، لا لدراسة المؤسسات، كما كان يَفْعل مونتسكيو، بمقدار ما هو لتأمّل المناظر المجهولة، واكتشاف الأجواء والأزياء والعادات الخاصة، والنماذج البشرية الجديدة. فكل ما يُغَرِّبُ، وكلّ ما يُعرِّف بنماذج جديدة من الإنسانيّة المتعددة، ومن تنوّع الطبيعة الذى لا نهايةَ له، يُرضى هذا التعطش إلى الفرار، وإلى التجدّد الذى تحدّثنا عنه، ويَشْرع بعضهم فى «رحلات رائعة مثيرة» حتى فى داخل فرنسا مثل هوجو، وفى داخل بريطانيا مثل وردزورث أو سكوت، وفى داخل ألمانيا مثل هين وفى مصر مثل على محمود طه أو أبى شادى. ويرْتحلون خاصةً إلى بلاد الشمس: اسبانيا، ايطاليا، اليونان، والمشرق، أو فى رحلة عكسية، مثل رحلات الشعراء المصريين إلى أوروبا وأمريكا، أو شعراء المهجر إلى أمريكا. إن شاتوبريان وبيرون وجوتييه ولامارتين، ونرفال هم أعلام هؤلاء الرحّالين الرومانسيين إلى بلدان البحر الأبيض المتوسط أو الشرق الأدنى. وهم يجدون فيها ما يُغرِّبُ ابنَ وسط أوروبا أو شمالها أَعْظم تَغْريب: يجدون مناظرَ أبدع تصويرًا وأفخم تلوينًا، ونماذجَ بشريّةً طريفةً لم تُهذِّبْها الحضارةُ كغيرها، وأزياء أكثر بريقًا، وعادات أكثر حريةً وأكثرَ مطابقةً لمثال فى الحياة مختلف. وقد يَغْلبُ هذا الجانب حينًا، وقد يغْلبُ ذاك حينًا آخر، على الرؤى الّتى يَحْملها من اسبانيا جوتييه، ومن إيطاليا لامارتين أو ستندال، ومن صقليّة دوماس، ومن مصر نيرفال، ومن القرم ميكيويكز أو بوشكين، ومن القوقاز ليرمونتوف. وبعض نقاط هذا

العالم تَستدعى الأبصارَ وتَجذب القلوبَ على وجه الخصوص: غرناطة، فينيسيا، القاهرة، القدس.

أما جاذبيةُ الشرق الأدنى والشرق الإسلامى لهم فأشدُّ بروزًا، ويُمكننا أن نرى فى هذا الأمر تأثيرَ حملة بونابارت فى مصر، وتأثيرَ الاكتشافات الأثرية، وتأثير المسألة السياسيّة المتعلّقة بالأماكن المقدّسة، والنضال من أجل استقلال اليونان. والشرقُ فيها شرقٌ اصطلاحى من الباشوات والجوارى وضروب الحبّ والثأر الدامى. ولقد وجدَ القرنُ الثامن عشر فى ذلك كله إطارًا صالحًا للمغامرات الغرامية والهجاء الفلسفى؛ أما فى نظر الرومانسيين فهو مملكةُ الأمكنة الرائعة والأهواء الجامحة، وما فوق الطبيعة – أيضًا؛ ويُسميّه بعضهم «الشرق السحرى». ويقول شليجل: «ينبغى أن نَبحثَ فى الشرق عمّا هو رومانسىّ إلى أعلى الحدود». ويمثل « علاء الدين » لأيهلنشليجر، و«لالاروك» لمور، ودراماتٌ أو قصائد أخرى هذا الجانبَ من الرومانسيّة. وقد يُخلى الفنُّ الروائى المبنىّ على نمط بيرون مكانَه للعروض الفلسفيّة التى تَشمل بلاد فارس وحتى الهند، وذلك بتأثير أعمال المستشرقين وترجمات النصوص. ويَرتبط بهذا الاهتمام بالشرق اهتمامٌ بمسلمى أسبانيا ولا سيّما غرناطة عشيّة خروجهم النهائى. و«القصائد الشرقية» لهوجو اسبانيّةٌ فى جزء منها. وبعد «آخر بنى سراج» لشاتوبريان، تروج الرواية والقصة المغربية خاصة فى فرنسا وفى غيرها تروجُ بدعةُ «الحمراوية»، ويكتبُ الأمريكى «ايرفنج» فى نحو عام ۱۸۳۰ «احتلال غرناطة»، و «أقاصيص الحمراء»، وهى حكاياتٌ خياليّةٌ غنيّة بالألوان. ولقد أمكن القول أن رسمةَ العمامة وانسيف حلّتْ محلَّ عصا الرعيان وشبابهم فى القصائد الرعوية.

إن الفلاسفةَ الألمانَ فى العصر الرومانسى يَنْهلون بفكرهم من ينابيع شرقٍ أبعد، من الهند قبل كل شىء؛ وهذا ما فعله شلينج الذى سمّى الشرقَ: «موطنَ الأفكار». ويستجيبُ الشعرُ الشرقىُّ، ولا سيّما الشعرَ العربىّ، لمطامح الرومانسيين أكثر ممّا تستجيبُ المحاكاة اليونانية الرومانية، فيُترجَمُ الشعراء العربُ والفرسُ؛ ويُحاكيهم بعضهم كما فعل جوته فى «الديوان الغربى الشرقى». ويصوغ «بلاتن» و «روكر» الشعرَ الألمانى على الأوزان الشرقيّة، أو يستوحونَها فى قصائدهم. كما أن ذلك عنصرٌ هامٌّ إلى حدّ ما فى رومانسيّة سوتى، مور، كامبل، هين؛ ويَحتفظُ بعضهم، على الأقل، بشىءٍ من اللون الشرقى.

إن موقف الشعراء الرومانسيين الأخلاقى يتلخص فى عدم الالتزام بما هو قائمٌ كما هو شأن سابقيهم، ويقف فى وجه التقاليد المكينة، المكرّسة، وأطُر الحياة الأخلاقية ومبادئها الجامدة، إنه استقلال يتحدّى التقاليد ويغدو لدى بيرون عدوانيًا، فى الغالب؛ وبذلك، وبانخلاعهم من كل عقيدة دينيّة محدّدة، وبارتيابيّة بيرون، وبالمثل الأعلى الإنسى المضاد للاهوت لدى شيلى، وبحلم كيتس الهيلينى؛ بذلك كلّه يقف هؤلاء الثلاثة فى صفّ الأفكار المتحرّرة، المستقلة، التى تتوافق رومانسيتُها الأدبية بتحرر عام فى الفكر، ويقف الشاعر بجانب المظلومين من سواد الشعب، وها هو ذا أحمد زكى أبو شادى (١٨٩٢ - ١٩٥٥) يتعاطف مع الفلاح المصرى؛ ففى ديوانه (وطن الفراعنة): نطالع له قصيدة بعنوان (الفلاح)، يقول فى بعض أبياتها:

يا حارث الأرض فى صبر وفى ودعة	لولاك ما قام ملك أو سما علم
ويا قنوعًا بعيش كله تعب	إن المتاعب فخر أصله الشمم

....

تُرِكت فى الجهل والأمراض فاتكة	والله ينكر أهواء الألى ظلموا

....

وأنت فى كل أمر يستعان به	أما الجزاء فجهد ذاهب ودم

ومنه فى هذا الديوان أيضًا قصيدة بعنوان (خراب الفلاح) وكان قد رفعها إلى الأمير عباس حليم، وفيها يتعاطف مع الفلاح المصرى تعاطفًا كبيرًا ويتحدث عن معاناته من الضرائب وعيش الامتهان، ويشير إلى بيته الذى يشبه القبر ويحاط بالقاذورات، وعن طعامه الذى هو وهم أو ما يشبه الوهم، وعن مرضه وما يلاقيه من خسف وهوان.

ويقول فى قصيدته (أميرنا الصعلوك):

هو ذلك الفلاح يا قومى الذى	يحيا حياة سوائم ورغام
مثل السوائم بل أحط بعيشة	مثل الرغام بذلة وبذام
وهو الذى لولاه ما ارتفعت لنا	راس ولاكنا من الأقوام
إنا جميعًا مجرمون إزاءه	حتى يخلص من هوى الإجرام

وكان محمود حسن إسماعيل[١٨] من السباقين إلى الحديث عن القرية المصرية. ومن قصائده التى يتحدث فيها عن شقاء الفلاح وحرمانه وبؤسه قصيدة «إلى دخان الكوخ»:

اترى انت على الأفق لهيب ام دخان

أم جراح الكوخ سجاها من البؤس الزمان

أم دموع الشاء والرعيان أذراها الهوان

أم شجون الفأس أبلاها الضنى والحدثان

أم هى القرية لم يخفق لبلواها جنان

زفرت فى الجو ثكلى لم يصابرها الحنان

فهى جرح ودخان الكوخ بالشكوى لسان

ومن مظاهر النزعة الإنسانية رثاؤهم وتعاطفهم مع القطط والكلاب النافقة أو الضالة ففى ديوان «أزهار الذكرى» للسحرتى قصيدة بعنوان «كلاب الطريق» يقول فى بعض أبياتها:

هذى الكلاب اللواتى ... شردن فى كل وادى

من العذاب تولت ... ومن جفاء العباد

يسرن والهم باد ... من بؤسهن المنادى

ولأبى شادى فى «الشفق الباكى» قصيدة بعنوان (الكلب التائه):

هجروك فى سفر وأنت الوافى ... يا أصدق الخلان والآلاف

....

هذا هو الإنسان إلا فى اسمه ... فى اكرم الأخلاق والأوصاف

يجزيك بالبر الصحيح ولو قضى ... فيه الضحية للإخاء الكافى

واخوك فى (الجنس المبجل) طالما ... آذاك أو اقصاك عن إنصاف

وله أيضًا فى ديوانه (مختارات من وحى العام) قصيدة بعنوان (رثاء صديق)، وهى رثاء لكلبه العزيز الموسوم (فهمى) بعد أن اضطر إلى إماتته:

فيا اسفى يرديك حبى ورحمتى ... واحمل ذكرى حسرة ووجيب

وارثيك إذا أرثى حياتى التى مضت ... وانظر فيك اليوم بعض نصيبى

وفى ديوان «الطائر الجريح»[١٩] لناجى قصيدة بعنوان: (رثاء كلب). وفى ديوان «صدى ونور ودموع» للصيرفى قصيدة بعنوان «ضرغام»، وهى مرثية هِرّ صحب الشاعر ثمانية أعوام، وكان وفاؤه العجيب عزاءً له عن وفاء ضائع بين الناس:

يتعجبون لأدمع تجرى

ونشيج محزون على هر

يا لائمى فى الحزن لا تدرى

اى الوفاء المحض خلانى

وعلى محمود طه أيضًا ممن كانت لهم نظرات سديدة فى الحياة والكون، وكان من أشهر الشعراء الذين وصفوا الطبيعة، وأجادوا فى وصفها بما أضفوه على تلك القصائد من ألفاظ «الأضواء» و«الظلال» و «النور» و«الألوان» وما كان من ألفاظ فى الوصف الدقيق لمشاهد الطبيعة الحية، وما فيها من أسرار الجمال من أمثال «الربى» «التلال» «الجبال» «السهول» «البقاع» «الأنهار» «الأشجار» «الزروع» «الثمار» «الأزهار» «الشمس» «القمر» «النجوم» «الكواكب» «الصفصاف» «الخمائل» «العطور» «الأطيار»، إلى آخر تلك الألفاظ.

ولا شك أن الناظر فى أسرار الحياة والكون يتحول فى لحظة صفائه الروحى إلى فيلسوف يسبر بنظراته العميقة أسرار العالم المادى والروحى، ويغرب بها فى أغوار الزمن، ويشيع بذلك فى حياته وحياة غيره ممن لهم نظرات تصوفية مشبعة بروح التأمل، واستبطان الأسرار التى تطوى عليها مهجة الأبد، ألوانًا كثيفة من التأمل الصادق، والنظر العميق، إلى الأسرار المغلفة بالغموض والإبهام، بل والمغرقة فيها إلى حد جد بعيد. يقول على محمود طه فى قصيدته «فلسفة وخيال»:

أنا أهوى روحــيــة العــالم المنظور لكن بالجــسم والوجــدان

مــا تكون الحــيــاة لو أنكر الأحــيــاء فــيــهــا طبــائع الأشــيــاء !

أنا أهواك كــالفــراشــة صــاغــتــهــا زهور الثــرى وكف الضــيــاء

أنا أهواك فــتــنة صــاغــهـــا المثــال من طينة ومن إغـــراء

أنا أهواك بدعـــة الخلد صــيــغت من هوى آدم ومن حـــواء

إلى أن يقول:

إننى بالخــيـــال أنتـزع الرقــة مــن قــســوة الزمــان المريــر

عــجــبًا ! مــا حــقــائق الكون إلا لمحــات الخــيــال والتــفكيــر.

قــبل أن تشــرق النجــوم على الأرض أضــاءت بذهن رب قــديــر

وتجلت فى حلمــه بنظام من بديع التكوين والتــصــوير[٢٠]

عموما كما ذكرت فإن الشعر الرومانسى له اتجاهان تبعا لما إذا كان الشاعر ذا مزاج إيجابى أو سلبى: فالرومانسى السلبى يبحث فى المقام الأول ـ عن ملجأ مريح من ألم الوحدة. ولسوف يلتمسه فى عالم ذاتى بأهوائه وأحداثه الخيالية، فى المشاهد التصورية لعصر بعيد أو فى بلاد بعيدة عجيبة يجد فى مواكبها ومهرجاناتها الفنية بألوانها، النقيض التام لجفاف الحياة الكالحة التى كتب عليه أن يعانيها، أو فى اشتهاء عارم للاتحاد بالطبيعة، أو بالمطلق أو بالله.

وهكذا كان الأدب الرومانسى فى أوروبا أدب الحلم والوهم والعاطفية المرهفة، والميل إلى الحزن، والتفكير فى الموت، والإغراق فى الخيال، والإيمان بالغيبيات، والولع بالفروسية، والإعجاب بالبطولة، والاستغراق فى الطبيعة وتمجيدها، والانغلاق على الذات أولا وقبل كل شىء.

إن الطابع الجوهرى للاتجاه السلبى هو الكآبة، وهى كآبة ليس لها أسباب محددة، فى الجو الرومانسى. والعديد من الرومانسيين يمضون إلى أبعد من ذلك، فيبَثّون فى أشعارهم أحزانَهم العميقة ويَغْمرونها بدموعهم. يقول شلى: «أعذبُ أغانينا هى التى تُعبّر عن أحزن أفكارنا». ويقول «كيرمير»: «الشعرُ ألمٌ عميقٌ، والأغانى الحقيقيةُ هى التى تتفجّرُ فى قلب يتآكله العذاب». ويقول موسيه: «أجمل الألحان أشدُّها بؤسا».

وكثيرون قالوا مثل هذا القول. والحقُّ أن الشعر الرومانسى يُقدم لنا عَرْضًا طويلاً من الأناشيد الكئيبة أو الحزينة المتفاوتة فى عمق الكآبة والحزن. ويعودُ هذا الحزنُ غالبًا إلى أسباب تتعلّق بشخصية الشاعر، إلى فشله فى حياته، إلى حبّه الخائب؛ ويَعودُ أحيانًا إلى المصائب التى حلّتْ بوطنه، أو بالوضْع الإنسانى، ولابدّ هنا من تمييز الكثير من الفروق والظلال، بدءًا من الكآبة الحنونة الحالمة لدى شاعر مثل لامارتين، الكآبة التى ترتاح إلى ضفاف البحيرات مثل كآبة «روسو»، وإلى ضَوء القمر مثل كآبة «أوسيان»، ومرورًا بشكوى «الشاعرات المنتحبات» فى الرومانسية الفرنسية، وبحنين الكثير من المنفيين، وبالحزن العميق أمامَ الحياة الذى يَمْلأُ قلبَ العديد من الشعراء الشباب ممّن كانوا يتوجّسون موتهم المبكّر، وحتى التشاؤم الفلسفى لدى «فينى» و «لينو» و «ليوپاردى» خاصةً.

ونجد هذا الاتجاه عند على محمود طه (١٩٠٢ - ١٩٤٩) وأول دواوينه التى نشرها «الملاح التائه»[٢١] وهو يصور منزعه الرومانسى، ووضع فى مقدمة قصيدة له تسمى «الله والشاعر» عبارةً من عباراته يناجى فيها ربه. وهو بذلك يضع فى يدنا الدليل المادى.

ويُكثر فى هذا الديوان من ذكريات الشباب وتأثره بالطبيعة فى دمياط وببلدة السّنانية وما رآه هناك من العراك بين البر والبحر، ومن خير قصائده فى ذلك «على الصخرة البيضاء». وهو فى كل قصيدة يذيع حَيْرة حُلوة، فهو تائه فى الكون ضال فى مجالى الطبيعة.

وهو لا يهدف إلى رسم صورة الطبيعة أو الريف المصرى من حيث هو، إنما يهدف إلى وصف شعوره وحسِّه وحَيْرته فى الحياة، مازجًا ذلك فى أغلب الأحيان بحبه. وربما كانت أجمل قصائده فى هذا الديوان قصيدته «غرفة الشاعر» وهو يستهلها على هذا النمط:

أيُّها الشاعرُ الكئيبُ مضى الليـ	ـلُ وما زلتَ غارقًا فى شجونكْ
مُسْلِمًا راسك الحزينَ إلى الفكـ	ـر وللسُّهْد ذابلاتِ جفونك
ويدٌ تمسك اليراعَ وأخرى	فى ارتعاشٍ تمرُّ فوق جبينك
وفمٌ ناضبٌ به حَرُّ أنفا	سك يطغى على ضعيفِ أنينك

ومضى يصور سراجه الشاحب وعبء عبقريته الشاعرة وما يتردد فى نفسه من حزن لعدم تقدير مواطنيه له.

ويقول السحرتى متحدثًا عن وحدته ويأسه بل وتفكيره قبل الانتحار النفسى:

جلست فى وحدتى حزينًا	وغمرة اليأس تحتوينى
وضاق صدرى بما يلاقى	من وطأة البؤس والشجون
وكدت فى نزعة الرواقى	أرى بقائى من الجنون

كما أن الاستسلام التام لهذه العناصر غير العقلية يقضى حتما على الاستقرار الداخلى للإنسان وإرادته، بل وربما يذهب بعقله أيضًا.

وقد شعر الشاعر الإنجليزى وردزورث بنفس الشعور وأنه فقد شيئًا كان ينير حياته، وهذا هو مطلع إحدى قصائده التى ترجمها محمد عنانى:

(١)

قد كنت يوما أشهد الغدران والمروج والخمائل

والأرض بل ومألوف المناظر

وقد توشحت بنور باهر من السماء

كأنه بعض منام ناضر عذب الرواء

لكن ذلك انقضى

قد كان عهداً ومضى

فالآن حيثما يممت وجهى

وحيثما نظرت ليلاً أو نهارًا

وجدت أن ما رأيته من قبل قد توارى!

(٢)

قوس الغمام لم يزل يأتى ويمضى

والورد لم يفقد بهاه

والبدر ينظر حوله فى متعة

ما إن صفا وجه سماه

وكل مشرق جديد مولد مجيد

وصفحة المياه إن لاحت نجوم الليل تزهو بسناه

لكننى أدرى

وحيثما يممت وجهى

أن مجداً ترك الأرض وولىّ[٢٢]

وفى تقديمه للقصيدة يقول محمد عنانى:

قصيدة خاطرات الخلود، وكان الشاعر قد كتب الفقرات الأربع الأولى عام ١٨٠٢ عندما أحس بلون ما من الذبول فى مصادر إلهامه، فحاول أن يستعيد قوة إبداعه من ذكريات الطفولة، ورأى أن الإحساس بالخلود - وهو الإحساس الذى يصفه بأنه فطرى وراسخ فى نفس كل إنسان - يتبدّى فى أوضح صورة فى الطفولة، عندما تكون النفوس جديدة على هذا العالم، قائلاً إن ذلك مردّه إلى النور الذى نولد به، فهو نور قداسة لا يلبث أن تهبط عليه أستار العالم المادى ومشاغل الدنيا فتتسينا إياه أو تحجبه عن أعيننا، ومن ثم رأى أن يعزو ذبول مصادر الإلهام إلى ما مر به من تجارب وخبرات وانشغال بأمور الدنيا وقرر اعتزال العالم والعيش فى بقعة ذات جمال أخّاذ فى أحضان الطبيعة ليتفرغ لكتابة الشعر، وذلك هو ما فعله فى الواقع؛ أقول إنه كتب الفقرات الأربع الأولى عام ١٨٠٢، ومن ثم انكبّ على سيرته الذاتية الشعرية التى كان يطلق عليها فى البداية نمو عقل شاعر (The Growth of a Poet's Mind)، ثم أطلقت عليها زوجته مارى هتشنسون عنوان المقدمة (The Prelude) بعد وفاته، لأنه كان يعتزم أن يجعلها مقدمة لملحمة كبرى يكتبها عن الإنسان والطبيعة والمجتمع، ولم يُقيّضْ له أن يتمها، وبعد كتابة خمسة أسفار من المقدمة، عاد إلى خاطرات الخلود فاستكملها (١٨٠٤)[٢٣].

- ١٠ -

إن سبب اليأس الذى يصيب الشاعر الرومانسى، فى نظرى، هو الذاتية المفرطة، فالذاتية المفرطة التى تجعل المرء لا يرى فى العالم إلا آلامه وانفعالاته وحالاته النفسية إنما توازنها فى الكفة الأخرى رغبة حارة - وإن كانت غير منتجة - فى الخروج عن نطاق الذات وإلى ما وراء الذات. وهو ينتظر دائمًا معجزة من المعجزات؛ لأنه ليس بينه وبين الحياة الاجتماعية الحقيقية علاقة جدية؛ إذ أنه لا يبقى للكائن أى اتصال بالعالم الذى يحيط به، وتفقد حياته المثالية كل رابطة لها بالأرض، فيحمله عندئذ تصوره إلى السماء. (إن من أغلقت دونه تعاليم الحياة الاجتماعية الجديدة، أى من لا يرى من حقيقة خارج «أناه» لا يجد مهما فتش عن الجديد إلا جنونا جديدًا) (النساج ص ١٧).

ولئن دل هذا على شىء فإنما يدل على أن الرومانسيين يغفلون الصلة الوثيقة بين «الفرد» و «الواقع» الذى يحيط به، ولا يعترفون بأن كلا منهما يتأثر بالآخر ويؤثر فيه، ويحسبون الفرد وحدة مستقلة لها أفكارها وأحاسيسها النابعة من وجدانها وحده. فهو على ذلك غير مرتبط بما حوله، وغير مقيد بقيود من حوله، ولا شأن له بشواغل الآخرين واهتماماتهم ومعاناتهم. بل عليه أن يغمض عينيه، ويصم أذنيه عن هذه الشواغل وتلك الاهتمامات حتى لا تشوب استقلاله وحريته وفرديته وذاتيته أية شائبة. فعندما يعتبر الإنسان «أناه» الخاصة هى الواقع الوحيد يصعب عليه أن يقر بوجود رابطة موضوعية معقولة، أى محدودة بقوانين بين هذه «الأنا» من جهة، وبين العالم الخارجى من جهة أخرى، ولابد لهذا العالم الخارجى من أن يبدو له إما غير واقعى تمامًا وإما واقعيا جزئيًا فقط، بمقدار ما يستند وجوده إلى الواقع الحقيقى أى إلى «الأنا».

لكن «الفردية» المتطرفة لدى الكاتب أو الفنان الرومانسى تصرفه تماما عن كل ما يجرى فى الحياة الاجتماعية وتحكم عليه بالتكرار العقيم لتجاربه الشخصية التى قد تخلو من كل أهمية، وتدفع به إلى العيش فى قوقعة بعيدة عن عالم الواقع، طليقة فى عالم الرؤى، وفيما يسميه «إيليا أهرنبرج» مصنع الأحلام.

لذا نرى لامارتين قد استنفد قواه فى النضال السياسى، وكان مليئًا بالغم من هذا الوطن الذى نسيه بسرعة بعد ثورة ١٨٤٨ رغم إخلاصه له. وكان من ناحية أخرى غير قادر على تجديد إلهامه، فسكت. وكذلك موسييه الذى أصبح الشعر عنده صرخة قلب

بعد أن كان دعابيًا، فقد اضطر إلى الصمت أيضًا بعد أن عجز قلبه عن الصراخ. وهجر الآخرون الشعر إلى النثر، كسانت بوف أو جوتييه، الذين كانوا شعراء ولكن غير رومانسيين.

لذا يتعين على كل ذاتية مطلقة أن تواجه مخاطرها. فهى تؤدى إلى زيادة عملية الاستبطان، وكلما زادت هذه العملية عمقا زادت التناقضات التى تكشف عنها فى وعى الإنسان ووجدانه. وليس المؤلم هو وجود ظاهرة التناقض الوجدانى فيما يتعلق بدوافعنا فحسب، بل إن الأشد إيلاما فى الحقيقة هو الوعى بذلك الانقسام الذاتى الداخلى الذى يبدو أنه أصبح أمرا لا مفر منه بالنسبة للإنسان الحديث المتقدم. وهذا ما تحاول «الواقعية الروحية» أن تعالجه.

وقد اكتشف الإنسان الحديث أن الدافع الفردى لتأكيد الذات لمجرد تأكيد الذات لا يكفى وحده لكى يكون محورًا تدور حوله جميع عناصر الشخصية، وعجز فى الوقت ذاته عن الاهتداء إلى محور آخر خارج ذاته. فهو لا يستطيع أن يتخطى عزلته، وإنما يستطيع أن ينساها لفترة محدودة فى ضجيج الحياة، وفى الفن، وفى بعض التجارب الدينية والصوفية الفاشلة، وفى تمجيد الذات وفى رؤى وتصورات خيالية تنقله (فى الزمان أو فى المكان) بعيدًا عن الواقع الكريه، الكالح، وأحيانًا - ببساطة - فى المخدرات.

ومن ثم يصبح الحل الوحيد هو نقل مركز الثقل من العالم الخارجى إلى العالم الداخلى بكل مغرياته وإمكاناته اللاعقلية. ومع ذلك فإن الإنسان إذ يستسلم للعوامل اللاشعورية اللاعقلية قد يواجه بتناقضات أشد من التناقضات التى كانت تواجهه من قبل، تناقضات تهدد بتحطيم آخر بقايا إرادته وسيطرته وتوازنه الداخلى ، وقد يستطيع لفترة ما أن يتفادى هذا الخطر بأن يجبر نفسه على اعتناق مبدأ أو مثل أعلى أو فكرة قد تكون من القوة بحيث تفرض على وجدانه بؤرة داخلية. وتعد فكرة نيتشه عن السوبرمان مثالا لذلك. ويمكننا أيضًا أن نجد أمثلة أخرى فى أولئك الرومانسيين الألمان الذين خضعوا لكاثوليكية روما، دون أن يكون خضوعهم صادرًا عن إيمان حقيقى، بقدر ما كان ناشئا عن حاجة إلى طاعة روحية غير مشروطة تفرض عليهم من كنيسة تدعى لنفسها العصمة من الخطأ.

إن أسباب هذه الظاهرة عميقة وبعيدة، فهى ترجع إلى عصر النهضة؛ ذلك أنه بفضل روح النهضة عمل الإنسان الأوروبى على تأكيد حريته الداخلية ضد سلطان

الكنيسة والتقاليد وأعلن ذاته معيارا لكل القيم. ولكن لم تكد تذهب النشوة الأولى لتلك الحرية حتى وجد فراغا يحيط به. وأصبح عقله المستقل المتسائل متشككا وأخذ يحطم تدريجيا جميع تلك الروابط التى كانت تربطه بالكون وبباقى الإنسانية من قبل، وأخذ يحلل كل شىء حتى رأى فى النهاية أن حريته لم تجلب له سوى العزلة واليأس وفوضى من المتناقضات.

هناك دافعان أساسيان يعملان عمل المد والجزر فى تطور الجنس البشرى. يتمثل الأول فيما يمكن أن نسميه بالقوة الجاذبة المركزية، ويتمثل الثانى فيما يمكن أن نسميه بالقوة الطاردة المركزية، ويمكننا أيضًا أن نسمى هاتين القوتين بقوتى: التجميع والتفريق، أو التنظيم والهدم، أو المحافظة والثورة، أو الكلاسيكية والرومانسية، أو الين واليانج فى الحضارة الصينية.

ولئن بدا وجود تناقض ظاهرى بين هاتين النزعتين فالواقع أنهما فى جوهرهما متكاملتان، ذلك أن تفاعلهما هو الذى يولد إيقاع الحياة وإيقاع التاريخ. فعصر الاضطراب والفوضى تتلوه فترة تنظيم وتنسيق، وحينما توشك هذه الفترة التى تتسم بالطابع المحافظ أن تصبح راكدة آسنة تظهر الحاجة إلى ميلاد قوة ثورية طاردة جديدة لتجنب خطر الجمود الاجتماعى. وهكذا تعنى الحياة أو قوة الحياة الغامضة بنفسها. ويقابل هذا الشهيق والزفير لحركة التاريخ عمل نزعتين أساسيتين متساويتى الأهمية فى الطبيعة البشرية. فالجانب العقلى يميل عادة نحو النظام المستقر. بينما يميل الجانب غير العقلى إلى تحطيم كل ما هو ثابت وجامد. ومع ذلك فإن الحياة قمينة بأن تضمحل إذا ما استمدت غذاءها من أحد هذين الدافعين وحده. فإذا ما انفرد الجانب العقلى بتوجيهها فسرعان ما تفقد اندفاعها الحركى، ويصبح الكيان الاجتماعى أشبه بالآلة المنظمة منه بالكائن العضوى الحى. كما أن غلبة الجانب غير العقلى تعنى الفوضى والاضطراب. فالجوانب «المحدودة» و «العملية» من الإنسان والحياة هى التى تدخل أساسًا فى دائرة المعقول.

والواقع أن الترحيب الحماسى الذى كان المرء يقبل به فى بعض الأحيان على تلك الحلول البديلة إنما يثبت أن الذاتية المتمركزة حول النفس إنما هى أحد قطبى العقلية الرومانتيكية، أما قطبها الآخر فهو البحث الحقيقى عن انسجام تركيبى أعلى للإنسان،

وهذا جعل الشعراء يحدسون مسبقًا بوجود كائن سام وراء مظاهر الأشكال والألوان، ووجود روح كبيرة مجهولة تحيى الطبيعة بكاملها وتؤلف فُضيلة جمالها السرية.

أحسست وجوداً تضطرب له روحى بالفرحِ

بأفكارٍ ذات سمو، إحساساً جد رفيعٍ

بوجود يتخلل كل الأشياء وفى أقصى الأعماقْ

سُكْناه ضياء شموس تغربْ

ومحيط البحر اللجىّ، وهواء الجو الحىّ

وسماء الكون الزرقاء وفى عقل الإنسانْ

الحركة والروح الدافع فى باطنِ

كل ذوات الفكر من الأشياء وكل الأشياءْ

مهما يكن الفكر لديها، ويدور بكل الأشياء(٢٤) !

يترتب على ذلك أن الكاتب الرومانسى المسرف فى الفردية، يستقى أفكاره من ذهنه، ويتوسل إلى ذلك بالتأمل المجرد، فتجىء أفكاره تبعًا لذلك انعكاسا باهتا لما اختزنه ذهنه من أفكار حصلها عن طريق القراءة أو السماع، أو عن طريق تجارب قديمة انطمست معالمها. وهو ينتظر دائمًا معجزة من المعجزات؛ لأنه ليس بينه وبين الحياة الاجتماعية الحقيقية علاقة جدية، إذ أنه لا يبقى للكائن أى اتصال بالعالم الذى يحيط به، وتفقد حياته المثالية كل رابطة لها بالأرض، فيحمله عندئذ تصوره إلى السماء.

ولأن كل من يتجاهل الحياة تطرحه الحياة خارجا عنها كشىء زائد عن الحاجة بل وضار، ولأننا جميعًا - خارج نطاق الفن والأدب - رومانسيون فى عدم رضائنا عن العالم بوضعه الراهن وفى شوقنا الفطرى الدائم لأشكال أسمى للحياة والكمال والجمال، اتجه الإنسان إلى خارج ذاته يحاول أن يجد صيغة يتعايش بها.

ولأن الإنسان عامة يؤمن بالتطور والتقدم، ويرى أن كل عصر من عصور التطور البشرى له قيمه وحقائقه التى تظل صحيحة وصادقة ولازمة ما دامت تساعد قوى التقدم والنماء، فإذا ما تجمدت وأصبحت تشكل قيدًا على النمو وعقبة فى طريق التقدم أصبح من اللازم اطراحها وتخطيها، وأصبحت هناك حاجة ماسة إلى حقائق

وقيم جديدة قد تكون مخالفة أو حتى مناقضة لما سبقها. ويرى أيضًا أن الحياة والنمو يتطلبان الاعتماد على الجوانب العقلية والطبيعية من ناحية وعلى الجوانب غير العقلية كالتجارب العاطفية والوجدانية والروحية من الناحية الأخرى ، وأنه ينبغى الاحتفاظ بتوازن دينامى حى بين الجانب العقلى والواقعى والجانب غير العقلى فى الإنسان؛ لأن الاعتماد على الجانب العقلى والطبيعى وحده يجعل الإنسان أقرب إلى الآلة المنظمة منه إلى الكائن العضوى الحى. كما أن الاستسلام التام للعناصر غير العقلية وحدها يحطم حتما إرادة الإنسان واستقراره الداخلى، بل وربما يذهب بعقله أيضًا؛ لذا اتجه إلى عمل مركب للموضوع من العوامل الواقعية والعوامل الروحية، فى رؤية جديدة نسميها هنا «الواقعية الروحية»، وهذا هو موضوع الباب الثالث من هذا الكتاب.

الباب الثالـث

مذهب الواقعية الروحية فى الأدب

الفصل الأول

الأسس الميتافيزيقية للواقعية الروحية

عند الحكم على أى نظرية أدبية لابد أن ينظر إليها فى إطار أهدافها وخلفيتها التاريخية بالمقارنة بالنظريات التى سبقتها مباشرة، والنظريات التى نتجت عنها، والخط الذى تتخذه فى تطورها وكذلك الخلفية الميتافيزيقية والفلسفية والأدبية التى تمثل خلفية لها.

فى ضوء ذلك نجد أن وجود بارمنيدس وصيرورة هيراقليطس ائتلفا فى مذهب أفلوطين، والأمثلة كثيرة على مثل هذا الائتلاف فأفلوطين لم يأخذ بالمذهب الحسى أو المادى الذى يفسر الوجود بالمادة المحسوسة تفسيراً آليا، ولم يكتف بالمذهب العقلى أو الروحى الذى يفسر الوجود تفسيراً منطقياً، واتخذ المذهب الصوفى الذى يحسم الشك بالإيمان الدينى، ويطلب الحقيقة خارج الإنسان. وقد رأى أن حياتنا الباطنة أقرب وأوضح صورة للحياة، كان هذا الإتجاه مؤذنا بقيام مذهب جديد هو «الواقعية الروحية»، مذهب يتصور الوجود على مثال الوجدان.

أصل التعارض بين المثالية والمادية أو بين الروح والطبيعة أن المثالية تعتبر المعرفة تأمل معان، فترى فى العلم الطبيعى تركيبًا عقليا وترد المادة إلى الروح دون أن تبين كيف ؟ ولم تجزئ الروح المطلق إلى محسوس ومعقول، وإلى وجدان محدود ووجدان كلى ؟ على حين أن المادية تعتبر المعرفة مجرد ظاهرة عارضة، فترد الروح إلى المادة، دون أن تبين كيف تنبعث هذه الظاهرة ؟ ولمَ يبدو فى الوجدان عالم من القيم متمايز عن عالم الموجودات ؟ فكل من المذهبين يقسم العالم أجزاء، ثم يحاول التوحيد بينها. ولكن واحداً من هذه المذاهب ليس حقا بالإطلاق ولا باطلا بالإطلاق. فالمذهب الحسى صادق فى

قوله بالمادة، مخطىء فى إنكار الروح والمعانى العقلية التى يشترك فيها كل الناس، ويرجعون إليها دائما بالطبع، فيجب الجمع بين المذهبين الحسى والعقلى فيما اسميناه «الواقعية الروحية» بمعنى عدم قبول الوجود الظاهرى فى الزمن على أنه فى حد ذاته صادق وحقيقى، بل افتراض أن هناك وجودا أعلى وراءه.

إن فلسفة أفلوطين رغم تنوع جهات النظر إليها، ورغم عزف صاحبها على أوتار عديدة، هى فلسفة البحث عن الوحدة، البحث عن الوحدة خلف الكثرة الظاهرة، والبحث عن كيفية صدور الوحدة عن الكثرة. ولذلك كان حديث المؤرخين عن فلسفته حديثًا يميزون فيه دائما بين طريقين؛ طريق صوفى صاعد تصعد فيه النفس من الكثرة المتمثلة فى ظواهر العالم المحسوس إلى الوحدة المتمثلة فى الواحد أو المطلق. وطريق فلسفى هابط تهبط فيه من الوحدة إلى الكثرة، من وحدة المطلق إلى العقل الكلى، إلى النفس الكلية، ثم إلى كثرة ظواهر العالم المحسوس مرة أخرى.

وقد تحدث أفلوطين عن «الروح الشاملة»، وتحدث عن «الأرواح الفردية الخاصة» وعن «النفس الفردة». «والأحد» هو أساس الجميع بوصفه بنيانا ذا مرتبة فى حد «ذاته». وهو ليس سببا من حيث معنى الإنتاج الوقتى. وذلك لأن «الأحد» أبدى خالد، والخلود ليس تعاقبا عابرا متسلسلا يجئ من الماضى إلى المستقبل من خلال الحاضر.

«إن هذه الحياة الأرضية بكل ما حوت من أقسام ثانوية يمكن استنباطها من الفكرة الجوهرية المتعلقة بالحياة الأبدية التى يمكننا بالفعل ولوجها هنا والآن»[١].

وقد وجد أفلوطين أن قلق الإنسان ناشىء من التعارض بين المثل الأعلى والواقع أو بين الروح والطبيعة، فأراد أن يحقق الوحدة الروحية. غير أن ما أدلت به الأفلاطونية الحديثة من بيان عن المادة يغشاه الإبهام : فهى موجودة كائنة، وهى غير موجودة - لا كائنة. وكتب إنج مفسرا[٢] : «نحن إذ ننكر أن للمادة وجودا حقيقيا، لا نؤكد أنها غير موجودة بالإطلاق. فالمادة عنصر منحط من «الكل الجامع أقل فى القيمة» وأقل فى «درجة حقيقتها»، مهما يكن معنى هذا القول. وقرر فرفوريوس أن أفلوطين يبدو خجلا من الوجود «فى الجسم»، «ومن ثم وجب علينا مفارقته، وأن نباعد بين أنفسنا جهد الطاقة وبين هذا الجسم، الذى ترتبط به لسوء الحظ...» «وحياتنا فى هذا العالم ليست سوى شرود عن الجادة منفى. «فالنفس» ينبغى أن تزيل من ذاتها الخير والشر وكل شىء آخر حتى تستطيع استقبال «الأحد بمفرده»، أما ما يلم بالنفس من ارتفاعات

وانخفاضات فيقال عنها رغم هذا بأنها تشكل «أجزاء ضرورية وصحيحة فى الانسجام الشامل»(٣).

ولكن من هو أفلوطين ؟ وما هى ثقافته ؟

(أ) ولد أفلوطين (٢٠٥ - ٢٧٠) فى ليجوبوليس من أعمال مصر الوسطى. ولا نعرف شيئا عن أسرته «لأنه كان يخجل من وجوده فى جسم، ويأبى أن يذكر شيئا عن أهله ووطنه» كما يقول فورفوريوس تلميذه والمترجم لحياته. تثقف فى مدينته على أستاذ كان يعلم القراءة والكتابة والحساب والأجرومية، ويشرح الشعراء. وفى الثامنة والعشرين قصد إلى الإسكندرية، وأخذ يختلف إلى أساتذتها، فلم يرقه منهم أحد حتى قاده صديق إلى أمونيوس، لقد وجد أفلوطين نفسه بين نظريتين رئيسيتين متعارضتين حول الإنسان :

«والإنسان» حسبما ترى النظرة الأولى مجرد حيوان تزكى وشرف وتهذب بالتدريج، حتى بلغ مرتبة العقل، ثم رفع قدره وسما أخيرا إلى العبقرية. «وترى تلك النظرة أن تاريخ الحضارة البشرية ليس إلا تاريخ تحسن تدريجى مطرد التقدم ولا نهاية له. فأما النظرة الثانية فترى أن : طبيعة الإنسان الحقة ومصيره يقومان فى مشابهته لله. وبمقتضاها : «ينبغى أن يكون تاريخ الإنسان هو استرجاع المشابهة لله أو التقدم نحو ذلك الاسترجاع»(٤).

قبل أن نعرض لفكر أفلوطين، لابد من دراسة السياق التاريخى الذى أنتج فيه فلسفته. من المعروف أن أفلوطين ظل فى أسيوط أو سيوط بالمصرية القديمة بلدته من أعمال مصر الوسطى حتى سن الثمانية والعشرين أو الثلاثين. ومن المعروف أيضا، فى ضوء علوم التربية الحديثة، أن الإنسان لا يستقبل أفكاراً جديدة بعد سن الثلاثين أى أن تكوينه الفكرى قد اكتمل قبل رحيله إلى الإسكندرية. ومن ثم فقد بنى تفكيره على أساس مصرى بحت. فكبر ونبت ونما فى مصر. والسؤال الآن ما هى طبيعة الفكر الذى تربى عليه أفلوطين، والذى صاغ منه فلسفته ؟ تلك الفلسفة المصرية والتى - إذا دققنا فى فكرنا الحالى - سوف نجد أنها لا تزال تشكل النمط الفكرى المصرى المعاصر.

لقد كان السائد فى مصر فى تلك الفترة قائمة من المؤلفات تنسب إلى هرمس، وهى مؤلفات تداخلت فيها التعاليم الدينية بالتعاليم الفلسفية، وقد اختلطت هذه وتلك ببعض المعارف العلمية فى ميادين الفلك والتنجيم والكيمياء وقد استطاع أحد الباحثين ويدعى

«رتيزنشتين» Ritzenstein أن يثبت أن المؤلفات الهرمسية بشكلها الحالى ترجع إلى عصر متناه فى القدم، بل إنه قد توصل إلى اكتشاف نظرية قديمة جدا من نظريات الكهنة المصريين عرفت عن طريق أحد النقوش التى يرجع عهدها إلى القرن الثامن قبل الميلاد، وقد ورد فى هذه النقوش الشكل الأول للعلم الإلهى الهرمسى. ويستخلص من هذه النظرية أن اللوجوس «فتاح» بعد أن نظم العالم عاد إلى الله الأسمى بحكم أنه مشترك معه فى الجوهر أو العنصر، وكذلك الأمر فى المؤلفات الهرمسية فإن العنصر الخالد يتحد بالعنصر الفانى، ثم بفضل معرفته ذاته التى يصل إليها عن طريق الوحى يتحرر من العنصر الفانى ويصعد إلى الأب(٥).

على كل حال، فإن المؤلفات الهرمسية بصورتها الحالية قد كتبت على صورة المحاورات الأفلاطونية، وقد بدا فيها نوعان من الهرمسية : هرمسية «شعبية» وتعالج التنجيم والعلوم السرية الأخرى، و«التعاليم» الهرمسية التى اختصت بالفلسفة واللاهوت. لقد كتبت على هيئة «أقوال» فى شكل مجموعات، كل مجموعة «أقوال» منها تختص بموضوع معين يكون إما مرتبطا بعلم النجوم أو بعلم الكيمياء، أو يكون مرتبطاً بالفلسفة والدين(٦).

فالمعروف أن التراث الفكرى والدينى لمصر القديمة كان تراثا خصبا ومتنوعا ظهرت فيه ديانات متعددة كان أشهرها ديانة آمون، وديانة آتون التى أسسها اخناتون، كما ظهرت فيه الديانات السماوية التى ربما بدأت بديانة إبراهيم عليه السلام الذى مر على مصر واستقر بها فترة. ولقد استمر التراث الدينى السماوى يتواصل فى هذه المنطقة حتى ظهور موسى، ومعروفة قصته مع فرعون مصر فى الديانات السماوية الثلاث الكبرى. وليس غريبا فى إطار ذلك أن يربط المؤرخون والشراح بين هرمس وبين النبى إدريس وهو أحد الأنبياء المذكورين فى القرآن الكريم، وربما جاء هذا الربط من سمو التعاليم التى نسبت إلى هرمس القديم الذى يبدو أنه كان الجد الأول لهرامسة الإسكندرية الذين ورثوا هذه التعاليم ودونوها بلغتهم المصرية القديمة أو باللغة اليونانية؛ وقد بقيت النسخة اليونانية سواء كانت هى الأصل، أو كانت هى الترجمة التى قام بها بعضهم لنقل هذه النصوص إلى اللغة الشائعة فى ذلك العصر(٧).

تذكر المؤلفات الهرمسية فكرة الخلق. فقد نظر المفكرون المصريون، الذين عاشوا قبل أفلوطين بنحو ثلاثين قرناً، بأن الكون نشأ من الفكر؛ ولإيضاح ذلك نقتبس من ترجمة بريستيد :

أعلن بتاح، كما نمى إلى علمنا، بوصفه نائباً عن كل الآلهة غيره : «أعلن أسماء كل الأشياء، خَلَق بصر العينين، وسمع الأذنين، وتنفس الأنف حتى يمكن أن تنتقل إلى القلب، وهو (القلب) المتسبب فى أن كل نتيجة يجب أن تظهر، وهو اللسان الذى يعلن عن فكر القلب... كل كلمة مقدسة جاءت إلى الوجود من خلال ما فكر فيه القلب وأمر به اللسان؛ ومن ثم كان قيام المراكز (المناصب الرسمية) وتحديد وظائف (الحكومة) الأمر الذى أمد بكل ألوان القوت والغذاء». وبعد ذلك يقول : «ومن ثم فقد تبين وكما أدرك أن قوته «قوة بتاح) كانت تفوق قوة كل الآلهة؛ ومن ثم أحس بتاح بالرضا بعد أن صنع الأشياء كلها، ونفَّذ كل كلمة مقدسة».

والمقتطفات السابقة تلخص فكرة تعرضت، مثل كثير من الأفكار المماثلة فى الأدب المصرى، لتكرار خطير. ولما تقلد بتاح فى جرأة مهام إله الشمس أعلن أنه خالق ومحرك الأشياء كلها، وكان عضواه الخالقان هما القلب واللسان، البؤرتان الخاصتان بالفطنة والتعبير؛ لذلك فإن كل شىء فى العالم هو تجسيد للفطنة المدركة التى «جاءت بها إلى الوجود». وكما نعلم، لم يخلق العالم كما لو كان بفعل السحر. ولم يُخلق قط طبقا لخطة فطنة؛ لقد جاء إلى الوجود ويحافظ باستمرار على وجوده بالعملية الفعالة للفطنة، التى هى تنفس الإله. وفضلاً عن هذا، فإن بتاح فى استعراضه لما صنعه، كان راضياً، أعنى، مثل إله الخلق رأى أن ما صنعه كان صالحاً.

الله، والطبيعة، والإنسان عند أفلوطين.

(أ) الله :

أما فكرة أفلوطين كما توضحها نصوصه فهى قائمة على أساس «أن الواحد كامل لأنه لا يبحث عن شىء، ولا يملك شيئاً، وليس بحاجة إلى أى شىء؛ ولأنه كامل كمالا مطلقا يفوق كل تصور فهو «قدرة خارقة»، وهو لا يستطيع التقوقع داخل ذاته، وإبداعه يحدث بالضرورة؛ وهكذا يبدع الإله الوجود بالفيض، وهو كالنبع الذى يفيض بمياهه على الأنهار كلها، ولكنه مع هذا لا ينضب أبدا. إذن جوهر عملية الفيض هو الكمال المطلق للواحد، ذلك الكمال الذى من فرط لا نهائيته يصدر عنه غيره بالضرورة، وهذه فكرة غير مسبوقة بأى صورة من الصور. ومن جانب آخر، فإن عملية الفيض والتى تعنى ضرورة الإيجاد أو الخلق أساسها عملية أخرى هى التأمل؛ حيث إن أول ما يفيض

عن الإله (المطلق الواحد) هو «الحياة اللا محدودة» التى ما إن تفيض حتى ترتد إليه وتتأمله فتتخذ لها حدا وصورة، وتصبح آنذاك كائناً معينا ذا كثرة فى وحدة هى العقل. فكأن التأمل هنا هو المرادف للإيجاد أو للخلق، حيث صدر العقل عن المطلق نتيجة التأمل كما تصدر النفس الكلية عن العقل نتيجة تأمله للمطلق، وكذلك تنشأ كائنات العالم المحسوس نتيجة تأمل الوجود الأدنى للنفس أو ما يسميه أفلوطين مبدأ الطبيعة الذى هو «صورة ثابتة، وليس مركباً من مادة صورة، كما أنه ليس بحاجة إلى العنصر المتغير أى للمادة». وإذا ما سألنا كيف تنتج الطبيعة كائناتها لأجابت - إن كان لها أن تسمع أو تجيب- : «إن كل ما يحدث فى الوجود هو موضوع لتأملى الصامت، وهو يناسب طبيعتى التى صدرت عن التأمل، والعنصر الذى يتأمل فىَّ ينتج موضوعا للتأمل»[8].

فمعرفة الإله عند أفلوطين لا تكون فقط بحدس عقلى يمتنع قوله أو كتابته كما كان الأمر عند أفلاطون، بل إنها معرفة أساسها الاتحاد به، فهى معرفة لا تتم «لا بالعلم ولا بالحدس العقلى، بل تتم بحضور أسمى من العلم»، «إنها تخرجنا من اللغة، وتوقظنا للتأمل، كأنها تدل الذى يريد التأمل على الطريق»؛ فالواحد رغم حضوره الدائم «ليس حاضراً إلا للذين يستطيعون قبوله وأعدوا أنفسهم بحيث ينضافون إليه، ويحتكون به بتشبههم به، إنهم حاصلون على قوة من جنسه آتية منه»[9].

إذا أردنا أن نتأمله فلا ندع فكرنا يسرع إلى خارج؛ إنه حاضر لمن يستطيع مماسته، غائب عمن لا يستطيع. ليس يمكن التفكير فى موضوع إذا كنا نفكر فى آخر؛ فيجب أن تكون النفس خلوا من كل صورة لكيلا يمنعها مانع من أن تمتلئ وتستنير بالموجود الأول. لنعتزل العالم الخارجى، ولنتوجه بكليتنا نحو الداخل، ولنجهل كل شىء حتى كوننا نحن الذين نتأمل، وبعد الاتحاد به، لنذهب ونقل للآخرين، إن استطعنا القول : ماهية الاتحاد هناك؛ أو لنمكث، إن أردنا، فى تلك المنطقة العلوية، فهذه حال الذى أدمن التأمل. إذا عرفت النفس ذاتها، وعرفت أن حركتها الطبيعية حركة دائرية، لا حول نقطة خارجية، بل حول المركز، وأن المركز أصل الدائرة، فستدور حول المركز الذى خرجت منه، وستتعلق به. إننا فى حالتنا الراهنة جزءان، جزء يمسكه الجسم (كما لو كانت قدمنا فى الماء، وباقى الجسم فوقه)، فنرتفع فوق الجسم بجزئنا الذى لا يسبح فيه، ونرتبط بوساطة مركزنا بالمركز الكلى، ونجد فيه راحتنا. إن الموجود المتعقل حاضر.

(ب) الطبيعة :

تبين الدراسات والبحوث المتعمقة أن أصل فكرة أفلوطين عن الطبيعة هو الأسطورة «المنفية» حول تفسير نشأة العالم الطبيعي عن الإله (بتاح) الذى كان لسان الآلهة وقلبهم حيث يقول كهنة «منف» فى ذلك :

إنه هو «القلب» الذى يسبب ظهور كل (رأى) يتكوّن، أما اللسان فهو الذى يعلن ما يفكر فيه القلب. وهكذا تم تشكيل جميع الآلهة.. وفى الواقع ظهر جميع النظام الإلهى بواسطة ما فكر فيه القلب وما أمر به اللسان.. وهكذا (نال العدل) كل من فعل الشىء المرغوب فيه، و (عوقب) الذى يفعل الأمر غير المرغوب فيه، وأعطيت الحياة لمن يؤمن بالسلم، وأعطى الموت للخاطىء. وهكذا تم كل عمل وكل مهنة، وعمل الأذرع، وحركة الأرجل، ونشاط كل عضو فى الجسم حسب الأمر الذى فكر فيه القلب والذى جاء عن طريق اللسان، والذى يعطى قيمة لكل شىء »[١٠].

وهكذا تناول هذا النص لتلك الأسطورة - التى يرجع تاريخها لألفى عام قبل نشأة الفلسفة اليونانية - التى تقول إن ثمة عقلا مسيطرا خالقاً، عقلا تصور مظاهر الطبيعة، ثم أبدعها عن طريق ذلك التعقل وهذا التأمل. ولنلاحظ كيف عبر هذا النص بوضوح عن نفس فكرة أفلوطين التى تقول: «إن كل الموجودات تصدر عن التأمل». وتزداد هذه الأسطورة أهمية حينما نجد أنها تعبر عن فكرة أفلوطين عن اللوجوس Logos التى تحير المؤرخون فى البحث عن أصلها لديه؛ حيث إن بعضهم فسرها على أنها تعنى المبادىء، باعتبار أن أشياء العالم الطبيعى تصدر عن طريق ما سمى لديه Logoi Spermatichoi، أى المبادئ البذرية[١١].

ولقد أقر أفلوطين نفسه بوجه الشبه بين ما قاله قدامى الحكماء وبين ما يقوله هو حول الطبيعة حينما قال : «إن القدامى من الحكماء، الذين أرادوا أن يتمثلوا الآلهة أمامهم بتشييد معابد وتماثيل، قد أحسنوا تفهم طبيعة الكون؛ فقد أدركوا أن من اليسير دائما جذب النفس الكلية، وأن من الأيسر إبقاءها بتشييد شىء يمكنه تلقى أثرها وقبول مشاركتها. والتمثيل التصويرى للشىء ميال دائماً إلى تلقى أثر نموذجه، فهو كمرآة تستطيع أن تتلقى صورته. وأن الطبيعة، ببديع صفاتها، لتفطر الأشياء على صورة الموجودات التى تملك صورة مطابقة لمبدأ يعلو على المادة. وهكذا جعلت الطبيعة كل شىء على صلة مباشرة بالألوهية التى تولد على مثالها، والتى تتأملها النفس الكلية

وتسير فى خلق الأشياء وفقا لها؛ فمن المحال إذن أن يوجد شىء لا يشارك فى تلك الألوهية، ولكن لا يقل عن ذلك استحالة أن تهبط تلك الألوهية إلى عالمنا الأرضى».

ولا شك كما بين مصطفى النشار، أن هذا اعتراف أفلوطينى واضح بالمصدر الحقيقى لفكرته الأصيلة عن الطبيعة؛ إنه الفكر المصرى القديم الذى استطاع أن يعبر عنه تعبيرا فلسفيا أكثر نضجاً ونضارة. وإذا أنعمنا النظر فيما سيقوله أفلوطين بعد ذلك، واضعين فى الاعتبار ما سبق ودون أن يقفز أفلاطون إلى مخيلتنا كالعادة، لازدادت دهشتنا من مصرية أفلوطين، فهو يضيف بعد حديثه السابق «أجل، فالعقل الأعلى هو الشمس العاقلة، وتليه مباشرة نفس تعتمد عليه، مقرها فى العالم المعقول كالعقل ذاته، غير أن النفس تهب الشمس المحسوسة حدودها الخاصة التى تلائمها وبتوسطها يتم الاتصال بين الشمس المحسوسة والشمس المعقولة، وينقل إلى الشمس المعقولة أمانى الشمس المحسوسة بقدر ما تستطيع هذه أن تصل إلى الشمس المعقولة عن طريق النفس؛ إذ أنه لا شىء يبعد عن الآخر»(١٢).

إن هذا التشبيه - تشبيه الشمس - الذى ظن المؤرخون أنه التشبيه الأفلاطونى، لهو تشبيه استقاه أفلوطين من أخناتون (الملك الفيلسوف) حيث نقرأ فى قصيدة اخناتون التى وجهها إلى قوة الشمس (آتون)، باعتبارها رمز الإله الواحد لديه :

«أنت فى السماء ولكن أشعتك فوق الأرض

أشعتك تنفذ إلى أعماق البحر الأخضر العظيم

أشعتك فوق ابنك المحبوب.

ذلك الذى يجعل بأشعته الإبصار كاملا

إن مشاهدة أشعتك هى نفس الحياة فى المعاطس

وطفلك (يعنى الملك) الذى ولد من أشعتك

لقد سويته من أشعة نفسك..

وحينما ترسل أشعتك فإن الأرضين تكون فى فرح

أشعتك تشمل الأرضين وحتى كل ما صنعته

وسواء أكان فى السماء أم فى الأرض فإن كل الأعين

تشاهده دائما..

وهو يملأ الكون بأشعته.

ويجعل كل البشر يعيشون[١٣].

والذى يقارن بين النصين يكتشف وجه الشبه بينهما؛ فأفلوطين يقرر أن ثمة شمسًا معقولة وأخرى محسوسة تتوسط بينهما النفس حيث تبلغ الشمس المحسوسة رغبات الشمس المعقولة، وتنقل إلى الشمس المعقولة أمانى الشمس المحسوسة. أما أخناتون، فهو الذى يقوم - باعتباره ابن الإله، ونبى هذا الدين ورسول الإله إلى البشر - بدور الوسيط، أى يقوم بدور النفس الأفلوطينية. وليس صعباً أن ندرك مع ذلك وجه الاختلاف بين أفلوطين واخناتون، إنه اختلاف المنطلقات، واختلاف الاصطلاحات، لكن المعنى الذى أرادا أن يعبرا عنه واحد؛ فهما قد أرادا أن يبينا الصلة الوثيقة بين الإله والعالم مستخدمين نفس التشبيه. ولا أغالى حينما أقول بعد ذلك : إن من الأهمية بمكان المقارنة بين وحدة الوجود الأفلوطينية القائمة على أساس الفيض، ووحدة الوجود الأخناتونية القائمة على نفس الأساس، وإن كان أخناتون لم يستخدم اصطلاح الفيض[١٤].

إن الأشياء فى تصور أفلوطين قد تشكلت من فيض إلهى، وليست تلك الأصول البذرية إلا أفكاراً عقلية Noemata بحيث تكون هى القوة المصورة للموجودات والتى تضفى عليها أشكالها وصورها المستمدة من العقل. وهذا التفسير يقرب الصلة بين فكرة أفلوطين وما ورد فى الأسطورة المنفية للخلق، فالعالم قد نشأ عن كلمة إلهية أساسها تفكره وتأمله ورغبته فى الإيجاد، فكان الإيجاد. إن الشبهة المادية هنا غير موجودة كما كانت عند الرواقية، فالمادة عند أفلوطين كما فى الأسطورة المصرية القديمة لا تبدو إلا فى الشىء المحسوس نفسه. أما الأصل البذرى عند الرواقيين ففيه من المادة بقدر ما فيه من العقل وهذا ما سبق أن أكدنا رفض أفلوطين له[١٥].

إن وحدة الوجود عند أفلوطين متميزة تماماً عن مثيلاتها عند الفلاسفة سواء من السابقين له أو اللاحقين عليه، فهى وحدة وجود حية ديناميكية صدورية فيضية وقد أفلح زيللر حينما سماها Dynamic pantheism[١٦]. إن العالم كما يصوره ينبثق كنوع من الفيض التدريجى عن الحياة الإلهية التى تنبثق أصلا عن الواحد دون أن تنقص من ذاته شيئاً، والتدرج فى مراتب الكمال لا يعنى أن نقصاً يشوب العقل الكلى أو النفس الكلية

باعتبارها أقانيم العالم المعقول، بل على العكس إن كمال الأقنوم السابق يصب فى الأقنوم اللاحق باعتبار أن كل أقنوم لاحق فى نظر افلوطين هو لوجوس Logos للسابق عليه، أى أنه صورة صدرت عنه متمثلة فى وجود أدنى من وجوده، لكن كمال هذا الوجود الثانى مرتبط بكمال الوجود الذى صدر عنه؛ حيث يربط بينهما تأمل اللاحق للسابق باستمرار. فالعقل Nous يتأمل المطلق الذى صدر عنه، والنفس الكلية تتأمل العقل الذى صدرت عنه. وهكذا يظل التأمل هو جوهر الوحدة بين أقانيم العالم المعقول لدى أفلوطين، كما أنه أساس وحدة العالم المحسوس أيضاً رغم كثرته الظاهرة.

لما كانت جميع الأشياء صادرة عن موجود واحد، كانت مترابطة متطابقة، ولما كانت جميع الأحداث متناسقة، كان بعضها علامات على بعض، وأمكن التنبؤ بهذه تبعا لتلك. إن بين الأشياء المتشابهة توافقا، وبين الأشياء المتضادة تنافرا : المحبة والكراهية، أى التجاذب والتدافع، يعملان فى الكون.

الحقيقة أن أفلوطين لم يكن ينظر للطبيعة بوصفها مجموع الموجودات، بل كان يفهمها دائما على أنها جوهر، إنها وجه من أوجه النفس الكلية أو قوة من قواها. وهذا ما يؤكد بصورة ما قوة الشبه بين فكرته عن الطبيعة والفكرة المصرية القديمة عنها. إنها عند المصريين صورة إلهية بدرت كثرتها المادية حسب الأمر الذى فكر فيه القلب (أى العقل)، والذى جاء عن طريق اللسان كما تقول الأسطورة «المنفية». الكثرة المادية للطبيعة أتت بفعل تأمل «الطبيعة» نفسها - بوصفها الدرجة الأدنى من النفس الكلية - للأقنوم الأعلى .

(جـ) الإنسان (النفس الإنسانية):

لننظر إلى ما قاله أفلوطين فى مطلع المقال الثامن من التساعية الرابعة فيما يخص النفس الإنسانية :

«كثيرا ما أتيقظ لذاتى تاركا جسمى جانباً، وإذ أغيب عن كل ما عداى، أرى فى أعماق ذاتى جمالا بلغ أقصى حدود البهاء. وعندئذ أكون على يقين من أننى أنتمى إلى مجال أرفع، فيكون فعلى هو أعلى درجات الحياة، وأتحد بالموجود الإلهى. وحين أصل إلى هذا الفعل، أثبت عليه من فوق كل الموجودات العقلية. ولكن بعد مقامى هذا مع

الموجود الإلهى، حين أعود من معاينة العقل إلى الفكر الواعى، أتساءل : كيف يتم هذا الهبوط الحالى ؟ وكيف أمكن أن ترد النفس إلى الأجسام مادامت طبيعتها كما بدت لى، وإن كانت فى جسم ؟»(١٧).

إن هذه الفقرة توضح مفهوم النفس الإنسانية عند أفلوطين، حيث يكشف لنا فيها عن الطبيعة الحقيقية للنفس الإنسانية التى إن غيبت الجسم فإنها استطاعت أن تتحد بالوجود الإلهى. فالوجود الإلهى حاضر دائما كما أكد مؤلف الهرامسة، وما علينا إلا أن نحاول التعرف عليه بالتقرب إليه والتشبه به كما يؤكد أفلوطين. وهنا سنكتشف أنه فى كل شىء، وأنه لا يوجد شىء إلا كان فيه كما أكد الهرامسة.

ويتعمق لدينا الإحساس بأصالة الفكر المصرى عند أفلوطين، حينما نتوقف عند اصطلاح extasis الذى يعبر لديه عن حالة الاتحاد بالمطلق، حالة فناء ذات الإنسان فى ذات الإله. فهى حالة عبر عنها الهرامسة حينما وصفوا حالة خروج الإنسان من ذاته extasis واتحاده بالإله Enosis، حيث يختفى الوجود الإنسانى ويحل محله الوجود الإلهى. وقد عبر مؤلفهم عن هذه الحالة بقوله: «ارتفع فوق كل علو ؟! انزل تحت كل عمق! تصور أنك فى كل مكان : على الأرض، وفى السماء، لم تولد بعد، فى بطن أمك، شاب، شيخ، ميت، عائش بعد الموت». وفى موضع آخر يقول «إنى أتصور الأشياء لا برؤية العين، بل بقوة الفكر. أنا فى السماء على الأرض، فى الماء، فى الهواء، أنا فى الحيوانات، فى النباتات، فى بطن أمى، قبل ذلك، بعد ذلك، فى كل مكان»(١٨).

والمعرفة عند أفلوطين نوعان : نوع استدلالى ونوع حدسى.

ويتأكد لنا ذلك إذا ما ميزنا بين قول أفلوطين : «توقع ما هو متوقع»، «وتوقع ما ليس متوقعا»؛ فالعبارة الأولى تشير إلى المعرفة العقلية الاستدلالية؛ لأنه فى أى استدلال عقلى يمكننا أن نتوقع النتيجة ومعرفتها من النظر فى المقدمات. بينما تشير الثانية إلى معرفة ما ليس متوقعاً، أى تطالبنا بما هو أعلى من مجرد جمع المعلومات أو تحليلها تحليلاً عقلياً منطقياً، إنها تطالبنا بمعرفة ما وراء الطبيعة؛ لأن «الطبيعة تحب أن تتخفى» كما أن الإله لا يتكلم ولا يخفى مراميه بل يرمز :

إن الحقيقة تكمن فى تلك الطبيعة «التى تحب أن تتخفى»، وفى اكتشاف معنى «الرمز» الإلهى فكيف ندرك ذلك ؟!

ليس أمامنا إلا أن نتجاوز «الظاهر» لندرك «الباطن»، نتجاوز «المحسوس» لندرك «المعقول»، ونتجاوز المعقول «المنطقى» لندرك ما وراءه. أى ليس أمامنا إلا أن نلتقط حدساً ما يشير إليه الرمز؛ فالإله صاحب الكلمة الكلية لم يخف عنا مراميه رغم أنه لم يتكلم، فقد رمز لنا وهذا الرمز ليس إلا تلك الموجودات الطبيعية التى علينا أن نلاحظها ونجمع عنها المعلومات، ولا نكتفى بذلك، بل نحلل هذه المعلومات ونفهمها جيداً.

والعالم فى نظر أفلوطين يعد «سلسلة حية من الكينونة، مجموعة متصلة الحلقات من القيم والوجودات الصاعدة والهابطة»، التى تؤلف «الكل» المنسجم، وأرسلت المخلوقات المحبوة بالنفس إلى العالم لكى «تشكل بشكل أقرب قليلا إلى الصورة الإلهية بما يغمرها من تحرق وحنين إلى الوطن الذى تركته». «وهذا الأمل المترقب الذى يرقد وسنان حتى فى الكائنات اللا واعية، هو الباعث الأكبر لحياة البشر الخلقية والذهنية والجمالية». ويقول إنج : إن أفلوطين كان حريصا على الاحتفاظ بالفردية البشرية. «فإن كل فرد ينبغى أن يكون هو نفسه»، وكل فرد «فكرة أصيلة»، وإن لم تصبح سيدة نفسها تماما إلا متى خرجت من الجسم»(١٩).

الفن :

يقول أفلوطين - كما ذكرنا فيما سبق -: «إن القدامى من الحكماء، الذين أرادوا أن يتمثلوا الآلهة أمامهم بتشييد معابد وتماثيل، قد أحسنوا تفهم طبيعة الكون، فقد أدركوا أن من اليسير دائما جذب النفس الكلية، وأن من الأيسر إبقاءها بتشييد شىء يمكنه تلقى أثرها وقبول مشاركتها. والتمثيل التصويرى للشىء ميال دائما إلى تلقى أثر نموذجه، فهو كمرآه تستطيع أن تتلقى صورته».

إن هذه الفقرة توضح مفهوم الفن عند أفلوطين، حيث يرى أن الفن إنزال فكرة فى مادة وتشكيلها على مثالها. وتلك هى نفس الفكرة التى طورها هيجل بعد ذلك. وسوف نتوسع فيها عند دراسة الأسس الفلسفية والجمالية لمذهب الواقعية الروحية.

ينبغى لنا هنا أن نوضح الخلفية الفكرية لفكر أفلوطين لكى نتبين مدى مصريته وأصالته. لقد أطلق على أتباع المذهب الهرمسى، المصرى القديم، تعبير أتباع الغنوسية. والغنوسية كلمة يونانية الأصل (جينوسيسى) تعنى المعرفة. لذا فالغنوسية هى تطور لاحق

للهرمسية، وهى اتجاه دينى وفلسفى تتقاطع فيه الديانات الفرعونية والسماوية، ويطلق عليها فى التراث العربى الإسلامى «العرفان». وقد اتفق أتباع هذا المذهب على أن الخلاص لا يتم بالإيمان وحده، ولكن أيضا بالمعرفة تحديداً : معرفة التراث كخطوة أولى للتحرر من قيود المكان والزمان بطرح التساؤل الكبير : ماذا كنا، وماذا أصبحنا، وأين نحن، وماذا سيحدث، وإلى أين نحن ذاهبون ؟.

ويحاول أتباع هذا المذهب البدء من الذات (الأنا) كمدخل للخلاص، عن طريق «رفع الحجاب». وأهم مشترك عام يجمع أتباع هذه الجماعات فى العصرين القديم والوسيط هى فكرة هبوط الروح من السماء الأولى عبر دوائر فلكية فتكتسب من كل منها قوة ما. وبعد الموت تعود مخترقة نفس الأفلاك السبع وتفقد فى كل منها ما سبق أن اكتسبته من قوى ما عادت تحتاج لها فى العالم السماوى، وهى فكرة مصرية قح ورثتها الهرمسية التى شكلت فيما بعد النبع الأساسى الذى نهلت منه أغلب مدارس العرفان، وخاصة الإسماعيلية والباطنية.

والله فى تعريف هذه الجماعات هو وجود خالص، فكر مجرد لا يمكن تسميته ولا رؤيته ولا تصوره؛ هو الموجود المنزه عن الوصف ذلك الذى لا يموت، الخالد، لم يولد؛ لأن من يولد يموت، لم يخلق وليس له بداية؛ لأن من له بداية له نهاية، لا أحد سيد عليه، وهو بلا اسم؛ ذلك لأن من يحمل اسماً فهو صنيعة آخر. ليس له صورة آدمية؛ لأن من له صورة آدمية هو صنيعة آخر[٢٠].

هو الموجود، رب وأب الجميع، غير المرئى، وهو فوق كل شىء، هو الوجود الأبدى، النور الخالص، لا تدركه الأبصار، صاحب الوجه غير المرئى، ليس كمثله شىء. هو أكثر من كونه إله ليس فوقه أحد ولا أحد سيد عليه.. هو الخالد،لا يعوزه شىء فهو الكمال المطلق... (نجع حمادى، المخطوط الثانى، النص الأول) لم تصلنا حتى الآن أى معلومات عن الأوضاع الدينية فى مصر فى القرن الأول الميلادى، ولا عن كيفية دخول المسيحية لمصر، لكن الثابت هو أن ظهور أول أثر للمسيحية فى مصر كان فى النصف الأول من القرن الثانى، وما بين هذا التاريخ إلى أن تحقق لها النصر الحاسم والنهائى على الديانة الوطنية هناك ثلاثة قرون غير واضحة. فى مكتبة نجع حمادى - المخطوط السادس، النص الثامن - تطل علينا النبوءة الهرمسية التى صيغت فى القرن الثانى الميلادى، ولو كانت أتيحت لكاتبها فرصة التعرف على الأحدآث التى مرت على مصر

فى القرنين الثالث والرابع ما صدق عينيه؛ فقد تحقق كل ما ذكره فى نبوءته، والتى مر المؤكد أنها صيغت بعد قراءة جيدة للواقع، وهى فترة الصراع بين أنصار الديانة الجديد الوافدة من فلسطين وأنصار الديانة الوطنية.

هرمس:

هل تجهل يا أكسليبيوس، أن مصر هى صورة السماء ؟ أو بالأحرى هى إسقاط لكل ما هو سماوى على الأرض، وإذا شئت قول الحقيقة فإن أرضنا هى معبد العالم، ومع ذلك وكما ينبغى تبصر الحكماء لكل شىء؛ فينبغى عليك أن تعرف، سيأتى ذلك اليوم الذى فيه يتضح كم كان عديم الجدوى ورع المصريين وخدمة هذا الشعب المفعمة بالتضحية له، ستنحط هنا الذكرى المقدسة للآلهة، وتتحول إلى عدم، وسيرحل الآلهة أنفسهم من هنا نحو السموات، سيهجرون الأرض المصرية للأبد، وهكذا فإن هذا البلد الذى كان عبر قرون طويلة مهدا ودعامة وعمادا ومحرابا للدين الحق سيتجرد من الحضور الإلهى، ويتيتم، ويصبح فارغاً، سيحتل الغرباء أرضه الزراعية، ولن يقتصروا على الاستخفاف بالإيمان المقدس وإنما - كما هو مؤلم هذا الشىء - سيصدر مرسوم - يخطر تحت طائلة أقسى العقوبات - الالتزام بقواعد الدين والتقوى والعبادة. هذه الأرض الجليلة، مقر المذابح الإلهية ستملأ منذ الآن بالقبور والجثث فقط. يا مصر، يا مصر الحبيبة! لن يبقى ما يشهد فى القرون المقبلة على عباداتك سوى الأساطير والحكايات، ولكنها بالرغم من ذلك ستبدو للأجيال مجرد خرافات عادية، ستصمد الآثار المنقوشة من الحجارة وحدها كآثار وبراهين على أفعالك التقية. آه يا مصر، سيستوطن السكوذى أو الهندوسى أو واحد آخر شبيه بهما، همجى من البلاد المجاورة، آه، ما هذا الذى أقوله عن مصر ؟ ولن يتركوا مصر، وعندئذ ستترك الآلهة أرض المصريين هاربة للسماء وستموت هوية المصريين.. وإذا بقى بعض السكان مصريين فبلسانهم فقط وسيصبحون غرباء وكذلك عملهم.... سيفضل المرء الظلام على النور، والموت على الحياة، ولن ينظر أحد للسماء، آه يا تات (تحوت)، آه سيسن قانون ؟ تفرض معه عقوبة الموت لمن يعترف بالعقل الإلهى، وهكذا سيتم الفصل بين الآلهة والبشر، ولن يبقى هنا سوى ملائكة الشر بين البشر؛ لتدفعهم إلى أسوأ الشرور والكفر والحروب والنهب، ولكل الأشياء المناهضة لتعاليم الطبيعة (المرجع السابق).

ولم يكن هذا الصراع خاصاً بمصر فقط، بل شمل كل الولايات الرومانية، لكنه فى مصر أحدث شرخاً فى الشخصية المصرية تمثل فى نهاية التسامح الدينى الذى تمتعت به مصر لأكثر من ثلاثين قرنا؛ فبعد سنوات من الحرب الأهلية، وحرق ما تبقى من مكتبة الإسكندرية، وتخريب معاهدها العلمية، وتدمير معبد سيرابيس فى ربيع عام ١٩٣، ومن قبل صدور المراسيم الرومانية التى قيدت حرية العبادة، ومنعت التفكير الفلسفى فى شئون الكون؛ ومن أشهر هذه القوانين وأكثرها قسوة المرسوم الذى أصدره «تيودوسيوس» فى ٨ نوفمبر عام ٢٩٣ ونقرأ منه الفقرة التالية : «وإذا تجاسر أحدهم على تقديم حيوان كقربان وتفحص أحشائه والبخار المتصاعد منها توجه إليه التهمة ذاتها الموجهة لمن أهان العرش، ويمكن لأى كان توجيه التهمة، وسينال المذنب العقاب الملائم» (المرجع السابق)؛ إذ يعد جريمة كبرى مجرد الرغبة فى معرفة قوانين الطبيعة والكشف عما هو خفى! - كانت الحضارة القديمة على فراش الموت والنظام العالمى (البطريركى) الجديد يكسب كل يوم أرضا جديدة على حساب حضارات المنطقة مدعوماً بالفرمانات الرومانية وسلطتها، وساد حوض المتوسط جو موحش وكئيب؛ فقد منعت الألعاب الأوليمبية، وفتشت الأدمغة، وصدرت المراسيم التى تجرم التفكير الفلسفى، وخربت معابد الآلهة المحلية، ووجه نقد لاذع للحمامات وللنظافة والاستحمام! (ليست نكتة، نعم للنظافة).

وأمام هذه الأجواء تكونت مجموعات سرية مسالمة من الغنوصيين (هى فى الأساس حركات سياسية ضمت داخلها الإنتليجنسيا المحلية والتى كانت ميسورة الحال بالطبع؛ لأن تكلفة الحصول على الكتب آنذاك لم تكن متاحة للجميع) رفضت فكرة النص النهائى المختوم بوصفه إشارة لانقطاع التواصل مع السماء؛ لذلك حرصوا على توالد النصوص من خلال تدريباتهم الروحية، ورفضت الواقع فانسحبت منه فكان فناؤها لكن من فضائلها، التعدد والتسامح وعدم تكفير الآخر.

النص الهرمسى المؤسس : هو من أقدم النصوص الغنوصية، وهو النبع الأساسى لكل المدارس الغنوصية والاتجاهات العرفانية سواء فى العالم القديم أو فى العصور الوسطى، وفيه يسرد هرمس رؤياه : ذات يوم وأنا مستغرق فى تأمل الموجودات بفكر يحلق فى الأعالى بحواس مسترخية كما يحدث للذين ينعسون تحت تأثير الإفراط فى الطعام أو الإرهاق، بينما أنا كذلك إذا بى أمام كائن عظيم القامة يفوق كل تقدير

وقياس يناديني ويقول لى : ماذا تريد أن تسمع وترى، وماذا يدور بفكرك تريد أن تعلمه وتعرفه ؟ قلت : من أنت ؟

قال : أنا بومندريس، العقل الكلى، ستعرف ما تريد وأنا برفقتك.

قلت : أريد معرفة الموجودات وفهم طبيعتها، وأن أعرف الله، وأضفت قائلاً : آه كم أنا متشوق للاستماع، فرد على بدوره قائلاً : استحضر فى ذهنك كل ما تريد معرفته وسأعلمك، وما إن أنهى كلامه حتى غير هيئته فانكشف أمامى كل شىء فى الحال، رأيت مشهداً لا يحده وصف، لقد تحول كل شىء نوراً ناصعاً بهيجاً أخذ بلبى بمجرد ما أبصرته. وبعد ذلك بقليل ظهرت ظلمة داكنة مرعبة متجهة إلى أسفل تتلوى كالأفعى، ثم تحولت إلى ضرب من الطبيعة الرطبة تهتز اهتزازاً لا وصف له، وترسل بخارا كما ترسل ناراً ودخانا محدثة صوتاً كالأنين، ثم انبعث ضجيج كصوت النار، وانبعثت كلمة مقدسة من النور ضاجعت الطبيعة، فانبثقت للأعالى نار صافية حية وملتهبة، وانطلق خلفها صهد خفيف للفضاء، منبثقاً من الماء واليابسة، وبقى الماء واليابسة على حالهما فى حالة امتزاج لدرجة تعذر فيها رؤية الأرض بمعزل عن الماء، كانا فى حركة دائمة بتأثير نفح الكلمة الإلهية فوقها، كما كانت تسمع. قال لى بومندريس : هل فهمت الرؤيا؟.

قلت : سأعرفها منك.

قال : هذا النور هو أنا، العقل (نوس)، إلهك، الموجود قبل الطبيعة الرطبة الخارجة من الظلمة؛ أما الكلمة النورانية (لوجوس) المنبعثة من العقل الإلهى فهى ابن الإله.

قلت : عجبا!.

قال : افهم ما أعنيه! : إن ما فيك يرى ويسمع هو كلمة الرب، والعقل هو الإله الأب، وهما (أى الكلمة والعقل) غير منفصلين عن بعضهما البعض؛ لأنهما (معا) الحياة ذاتها.

قلت : شكراً.

قال : افهم النور واعرفه!

عند هذه الكلمات ركز نظره على طويلا، فاضطربت من مظهره، ثم رفع رأسه فرأيت النور وقواه التى لا تحصى، أصبحت عالمًا غير محدود تطوقه النار بقوة ثم بلغت الاتزان، وتوقفت عن الحركة، هذا ما رأيته فى فكرى مؤيداً بكلم بومندريس، وكنت فيما يشبه الغيبوبة.

قال لى : لقد رأيت فى العقل الصورة الأولى السابقة عن كل مبدأ، السابقة عن كل بداية والتى لا نهاية لها هكذا خاطبنى.

قلت : ومن أين جاءت عناصر الطبيعة ؟

قال : من إرادة الرب عندما تلقت الكلمة، ورأت جمال عالم المثل البهى، فعمدت إلى محاكاته من عناصر مستخلصة من ذاتها فى صورة عالم منظم العقل (نوس)، الإله ذكر وأنثى، حياة ونور أوجد بكلمة منه عقلاً ثانياً صانعا (أى الابن الأول) هو إله النار والنفس الذى خلق بدوره المدبرات السبع التى تغلف بدوائرها العالم الحسى ويسمى تدبيرها : القدر.

ثم انطلقت كلمة الإله، واتحدت مع العقل الصانع؛ لأنهما من جوهر واحد، تاركة العناصر تنزل إلى أسفل، وصارت العناصر السفلية معزولة محرومة العقل فى حالتها المادية.

العقل الصانع المتحد مع الكلمة المحيط بالدوائر الفلكية جعلها تدور محدثة أزيزا، وأعطى الدفعة الأولى للحركة الدائرية لمخلوقاته، وتركها تدور فى أبدية وبلا نهاية؛ لأنها تبدأ من حيث تنتهى. وبمشيئة العقل (نوس) خلقت من حركة الدوائر كائنات غير عاقلة من العناصر التى سقطت للأسفل، فأنتج الهواء الطيور، وأنتج الماء الأسماك، وأنتجت الأرض الدواب والزواحف والحيوانات المتوحشة والمدجنة.

لكن العقل (المبدأ الأول) أبا جميع الأشياء الذى هو الحياة والنور أنجب الإنسان (الابن الثانى) على شاكلته، وفُتن بجماله: لأن الابن كان له جمال أبيه فى الحقيقة، هو عشق الرب لصورته هو فى ابنه، وسخر له جميع مخلوقاته.

وعندما رأى الإنسان صنيعة الإله الصانع فى عالم النار أراد أيضاً أن يصنع شيئاً فأذن له الأب، فدخل عالم الخلق (منفصلاً عن عالم الأب) حيث كانت له الكلمة العليا ورأى صنيعة أخيه (الابن الأول) وكفلت به المدبرات السبع، وأشركته فى تدبيرها، فتعرف بذلك على ماهيتها، وشاركها طبيعتها، واخترق محيط دوائرها؛ ليتعرف على عوالم السماء، واقترب الإنسان صاحب الكلمة العليا من عالم الكائنات الفانية والمحرومة العقل، وأطل عبر الكرات السماوية التى شقها من أقصاها إلى أقصاها، فرأت الطبيعة صورة الأب (التى هى صورة الإنسان) المتحلية بالجمال الخالد وبقوة

المدبـرات السـبع، عشـقتـه عندمـا رأت هـذه المحاسـن منعكسـة على الماء، وعندمـا رأت ظله على الأرض، هو نفسه عندما رأى صورته منعكسة فى الطبيعة عشق ذاته، ورغب فى الحيـاة هناك، فسكن فى الطبيعـة المحرومـة العقل، وتضاجعا بفعل العشق لكل منهما...

وأنجبت الطبيعة سبع كائنات آدمية بعدد المدبرات السبع، كل منها مخنث الطبيعة (أى ذكر وأنثى فى جسد واحد).. وقد تكونت هذه الكائنات على النحو التالى : كانت الأرض أنثى والماء خصبها، والنار أنضجتها، والأثير مدها بأنفاس الحياة، فنتجت أجناس وفق صورة الإنسان؛ وبما أن الإنسان حياة ونور (مثل الإله الأول) فقد تحول إلى نفس وعقل (أى الحياة صارت نفسا والنور صار عقلا)... وبدأ ظهور الأنواع... قلت : أيها العقل لقد علمتنى كل شىء، لكن حدثنى عن المعراج!.

أجاب بومندريس قائلاً : عندما يفسد جسدك تغادره وتتركه يتحلل، فتختفى عن الأبصار الصورة التى كنت تحملها، وتترك للشيطان ذاتك العادية التى تتعطل عن الشعور، وتصعد حواسك ليعود كل منها إلى مصدره؛ وهكذا ينطلق الإنسان إلى السماء يشق طريقه عبر هياكل الدوائر السماوية، فيترك فى الدائرة الأولى قوة النماء والنقصان، ويترك فى الثانية قوة الخبث والاحتيال التى لم يعد لها مفعول، ويترك فى الثالثة وهم الرغبة التى تصبح بعدئذ معطلة، ويترك فى الرابعة كبرياء الحكم بعد أن فقدت الأهداف الطموحة المحركة لها، ويترك فى الخامسة التهور والادعاء الكاذب، ويترك فى السادسة الشهوات المحرمة... ويترك فى السابعة الكذب الذى يكيد، وهكذا يدخل إلى السماء الثامنة متحررا مما خلفته فيه طبائع الدوائر الفلكية لا يملك غير قوته الذاتية فيسبح الأب مع القوى (أرواح، ملائكة).. وعند ذلك يصعدون فى نظام نحو الأب.. ويتحدون مع الله، هذه هى النهاية السعيدة لمن يملكون المعرفة (رؤيا هرمس).

من الواضح أن التشابه واضح بين هذه الرؤية والرؤية السريالية والرؤية الصوفية، بل تعتبر تلك الرؤية هى الإرهاصات الأولى لتلك المذاهب والتى منها تستمد أبعادها الميتافيزيقية، والفلسفية، والفنية.

الفصـل الثانـى

الأسس الفلسفية للواقعية الروحية

المذاهب التى نجملها تحت هذا العنوان تؤلف موقفًا وسطًا بين موقفين: المذهب **الطبيعى أو الواقعى**، والذى يرى أن المعرفة الحقة هى المقصورة على ما يبدو للشعور بأعراض محسوسة، وأن ما لا يبدو محسوسًا وهم محض. وأن وجود الموجود هو أن يُدرِك أو أن يُدرَك. والمدرك معنى، وغير المدرك لا وجود له؛ والمذهب المثالى الذى يصدر عن الشعور، ويرمى إلى إثارة الشعور فى أعمق صوره؛ ومن هنا جاء ميل أعلام هذا المذهب إلى لانهائية الوجود ولانهائية التقدم فى التاريخ. ولعل هذا الموقف يرجع إلى ديكارت مذقال: «أنا أفكر فأنا موجود» واستخدم ضمير المتكلم بإطراد راويا عن نفسه مستشهدًا بأفكاره وأحواله.

وأمام هذا التناقض بين المذهب الحسى أو المادى الذى يفسر الوجود بالمادة المحسوسة تفسيرًا آليًا، والمذهب العقلى أو الروحى الذى يفسر الوجود تفسيرًا منطقيًا، كان هناك أحد موقفين: إما تبنى مذهب الشك الذى يقول بامتناع إدراك الحقيقة لما يرى من تناقض المذهبين السابقين، أو تبنى المذهب الصوفى الذى يحسم الشك بالإيمان الدينى ويطلب الحقيقة خارج الإنسان.

لذا تقوم الواقعية الروحية على وحدة الوجود حيث تتلاءم الأضداد. إن الحقائق المطلقة التى نجدها فى عقلنا تتطلب عقلاً مطلقًا، وبذا قدم فلاسفة هذا المنهج الدليل على وجود الله. وقالوا بحدس عقلى يدرك المطلق مباشرة؛ وبذا نخرج من الذاتية إلى الموضوعية. ولما كان الله غير متناه كان الموجود الأوحد، ولما كان الله عقلاً كان وجدانًا، والوجدان يتضمن التنوع والتباين، فالله يستخرج الكون من ذاته بتطور إرادى عند

البعض ولا إرادى عند البعض الآخر من فلاسفة هذا المذهب، تمامًا كما يستخرج الإنسان من نفسه فعله الإرادى؛ وهذا التطور الإرادى فى الله هو مع ذلك ضرورى لازم من كماله باعتباره العلة المطلقة؛ إذ أن مثل هذه العلة لا تستطيع ألا تخلق، فحياة الكون، ومن ثمة حياة البشر والشعوب، مظهر لحياة الإلهية. وفلاسفة هذا المذهب هم: ابن عربى، باروخ سبينوزا، شلينج، هيجل، وشوبنهاور.

-١٠-

يقول ابن عربى: إذا كان الشخص مؤمنًا بالقرآن أنه كلام الله قاطعًا به، فليأخذ عقيدته منه، من غير تأويل أو ميل - فنراه - سبحانه - نزه نفسه أن يشبهه شىء من المخلوقات أو يشبه شيئًا لقوله تعالى: ﴿ لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ ﴾ سورة الشورى، الآية: ١١ و ﴿ سُبْحَانَ رَبِّكَ رَبِّ الْعِزَّةِ عَمَّا يَصِفُونَ ﴾ سورة الصافات، الآية: ١٨٠. وأثبت رؤيته فى الدار الآخرة بظاهر قوله: ﴿ وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاضِرَةٌ (٢٢) إِلَىٰ رَبِّهَا نَاظِرَةٌ ﴾ سورة القيامة، الآيتان: ٢٢، ٢٣ و ﴿ كَلاَّ إِنَّهُمْ عَن رَّبِّهِمْ يَوْمَئِذٍ لَّمَحْجُوبُونَ ﴾ سورة المطففين، الآية: ١٥. وانتفت الإحاطة بدركه بقوله: ﴿ لا تُدْرِكُهُ الأَبْصَارُ ﴾ سورة الأنعام، الآية: ١٠٣. وثبت كونه قادرًا بقوله: ﴿ وَهُوَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ ﴾ سورة المائدة، الآية: ١٢٠. وثبت كونه عالمًا بقوله: ﴿ أَحَاطَ بِكُلِّ شَيْءٍ عِلْمًا ﴾ سورة الطلاق، الآية: ١٢. وثبت كونه مريدًا بقوله: ﴿ فَعَّالٌ لِّمَا يُرِيدُ ﴾ سورة البروج، الآية: ١٦. وثبت كونه سميعًا بقوله: ﴿ لَقَدْ سَمِعَ ﴾ سورة آل عمران، الآية: ١٨١. وثبت كونه بصيرًا بقوله: ﴿ أَلَمْ يَعْلَم بِأَنَّ اللَّهَ يَرَىٰ ﴾ سورة العلق، الآية: ١٤. وثبت كونه متكلمًا بقوله: ﴿ وَكَلَّمَ اللَّهُ مُوسَىٰ تَكْلِيمًا ﴾ سورة النساء، الآية: ١٦٤. وثبت كونه حيًا بقوله: ﴿ اللَّهُ لا إِلَٰهَ إِلاَّ هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ ﴾ سورة البقرة، الآية: ٢٥٥.

ويفسر ابن عربى قوله: «**ولو كان ما اثبتناه يُخلى ويُملى، لكان يبقى ولا يبلى**». بأن الله ليس بجوهر. وقال إن الله ليس بجسم ولو كان يقبل التركيب لتحلل، أو التأليف لاضمحل، وإذا وقع التماثل سقط التفاضل. الله ليس بعرض. ولو كان يستدعى وجوده سواه ليقوم به، لم يكن ذلك السوى مستندًا إليه. وقد صح إليه إسناده: فباطل أن يتوقف عليه وجوده وقد قيده بإيجاده. ثم إن وصف الوصف، محال. فلا سبيل إلى هذا

العقد بحال. وأخيرًا ينفى الجهات عن الله - تعالى. فيقول: إن الكره ليست ذات ناحية. ثم ينفى العلية عن الله - تعالى، فيقول: من وجب له الكمال الذاتى والغنى الذاتى، لا يكون علة لشىء: لأنه يؤدى كونه علة توقفه على المعلول؛ والذات منزهة عن التوقف على شىء: فكونها علة محال. لكن الألوهية قد تقبل الإضافات.

ويرى ابن عربى أن الله - تعالى - أوجد الأشياء من عدم. وأوقف وجودها على توجه كلمة. وأن ارتباط العالم بالله (هو) ارتباط ممكن بواجب، ومصنوع لصانع. فليس للعالم فى الأزل مرتبة وجودية، فإنها مرتبة الواجب بالذات. (فهو الله ولا شىء معه)، سواء أكان العالم موجودًا أو معدومًا.

ولكن يوجد بين الحق والخلق برزخ أو بحر العماء. فى هذا البحر اتصف الممكن بعالم، وقادر، وجميع الأسماء الإلهية التى بين أيدينا.

وللتمييز بين الذات الإلهية والذات الإنسانية، يقول: واجتمعت الحضرتان (حضرة الرب وحضرة العبد) فى أن كل واحدة منهما معقولة من ثلاث حقائق: ذات وصفة ورابطة بين الصفة والموصوف بها. غير أن العبد له ثلاث أحوال: حالة مع نفسه لا غير، وحالة مع الله، وحالة مع العالم. والبارى - سبحانه - مباين لنا فيما ذكرناه، فإن له حالين: حال من أجله، وحال من أجل خلقه - وليس فوقه موجود فيكون له - تعالى - وصف تعلق به. ويرى الحقائق الكونية على ثلاث مراتب: علوية وهى المعقولات؛ وسفلية. وهى المحسوسات؛ وبرزخية، وهى المتخيلات.

أما فى مسألة علمنا بالله فيقول: أعلم الممكنات لا يعلم موجده إلا من حيث هو: فنفسه علم، وعلم من هو موجود عنه. غير ذلك لا يصح. لأن العلم بالشىء يؤذن بالإحاطة به والفراغ منه. وهذا محال: فالعلم به محال. ولا يصح أن يُعلم منه، لأنه لا يتبعض. فلم يبق إلا العلم بما يكون منه. وما يكون منه هو أنت: فأنت المعلوم!

وفى مسألة صور العالم والجوهر يقول: كل صورة فى العالم، عرض فى الجوهر، وهى التى يقع عليها «الخلع» و «السلخ». والجوهر واحد. والقسمة فى الصورة، لا فى الجوهر.

إن أردت الوصول إلى الله، لم تصل إليه إلا به وبك: بك من حيث طلبك، وبه لأنه موضع قصدك. وهذه المقولة تذكرنا بفكرة هيجل عن علاقة المطلق بالمتناهى[1].

- ٢ -

عندما يتحدث سبينوزا[2] عن الله فإنه يناقش قضية الجوهر. وتعريف الجوهر عند سبينوزا أنه «ما هو فى ذاته ومتصور بذاته، أى ما معناه غير مفتقر لمعنى شىء آخر يكون منه». وهكذا يريد سبينوزا لكى يخلص من التعريف إلى النتائج التى يقصدها. وأولاها أن الجوهر علة ذاته، أى أن ماهيته تنطوى على وجودها، وإلا كان الجوهر موجودًا بغيره. فكان متصورًا بهذا الغير لا بذاته ولم يكن جوهرًا. (وهذا هو الدليل الوجودى. وإلى جانبه اصطنع سبينوزا حجة ديكارت القائلة: إنه كلما كانت طبيعة الشىء حاصلة على حقيقة أعظم، كان الشىء أقدر على الوجود. وللموجود اللامتناهى، أو الله، قدرة لا متناهية على الوجود؛ ومن ثمة فهو موجود بالضرورة). النتيجة الثانية أن الجوهر لامتناه؛ إذ لو كان متناهيًا لكان متصلاً بجواهر أخرى تحده، وكان تابعًا لها متصورًا بها لا بذاته. النتيجة الثالثة أن الجوهر واحد؛ إذ لو كان هناك جوهران أو أكثر لكان كل جوهر يحد الآخر، ولبطل أن يكون الجوهر جوهرًا أى متصورًا بذاته. وعلى ذلك فالجوهر موجود بالضرورة أو واجب الوجود، سرمدى لا يكون ولا يفسد. فإذا وجد شىء عداه، لم يمكن أن يكون هذا الجوهر. وعندما يتحدث عن الطبيعة يقول:

لا متناهية فى جنسها. غير أننا لا نعلم من الصفات سوى اثنتين، هما الفكر والامتداد، تجتمعان فيه مع تمايزهما وعدم إمكان رد إحداهما إلى الأخرى، فلا تبدو لنا ماهية الجوهر إلا فى هاتين الصفتين أو الصورتين (اللتين ينقسم إليهما الوجود عند ديكارت).

وتبدو كل صفة فى أحوال أو ظواهر. وتعريف الحال أنه «ما يتقوم بشىء آخر ويتصور بهذا الشىء». فالأجسام أحوال للامتداد نتصورها به ولا نتصوره بها كما تتوهم المخيلة، أى ليس الامتداد معنى كليًا مكتسبًا بالتجريد من الأجسام، ولكن الأجسام أجزاء من الامتداد الحقيقى المعقول، أو هى حدود فيه، كما أن كل متناه غير اللامتناهى. فليس التمايز بين الأجسام تمايزًا حقيقيًا؛ إذ أنها جميعًا امتداد، ولكنه

تمايز حالى عرضى ناشىء من أن الحركة تفصل فى الامتداد أجزاء تكون منها أجسامًا. والحركة حال.

وكذلك القول فى المعانى أو الأفكار، فإنها ترجع إلى صفة الفكر. وفى هذه الصفة حال يحوى النظام الشامل الثابت للطبيعة؛ هذا الحال هو العقل اللامتناهى أو «فكرة الله» التى هى معلول مباشر للقوة الفكرية الإلهية اللامتناهية، أى القوة الروحية الباقية هى هى أبدًا فى الطبيعة مع اختلاف الظواهر الروحية الجزئية، كما أن الحركة باقية هى هى أبدًا فى الامتداد.

الإنسان مركب من حال امتدادى هو جسمه، ومن حال فكرى هو نفسه، الجسم آلة مؤلفة من آلات، والنفس فكرة الجسم أى فكرة موضوعها الجسم الموجود بالفعل، فهى تبدأ وتنتهى مع الجسم، وعلتها خارجة عنها تلتمس فى أحوال أخرى من الفكر مقابلة لأحوال الامتداد التى هى علة الجسم. والإحساس ظاهرة جسمية؛ أما الإدراك فظاهرة فكرية تقوم فى تصوير النفس للإحساس وقت انفعال الجسم به، من حيث إن النفس دائمًا ما يكون عليه الجسم. أجل إن انفعال الجسم معلول لفعل أجسام أخرى.

(المرجع السابق ص ١١٢-١١٣).

■٣■

لقد آمن شلينج[٣] بإله شخص أى بإله هو إرادة أولاً وقبل كل شيء، إرادة نازعة إلى الوجود الشخصى والشعور ولا تنمو الشخصية إلا بمصارعة قوى معارضة، فيجب التسليم بتعارض أصيل فى الذات الإلهية، وهو تعارض ينتهى إلى الانسجام بتطور الحياة الإلهية، دون أن يعنى هذا التطور تعاقبًا فى الزمان؛ إذ ليس فى الله بداية ونهاية، بل هناك حركة دائرية سرمدية. وهذا النزوع الإلهى إلى الوجود، أو هذه «الأنانية الإلهية» علة الأشياء جميعًا.

قال فختە فى معرض حديثه عن الله بأنا خالص أو لا شعورى صنع اللاأنا، فيعترض شلينج بقوله: ليس اللاشعورى أنا أو ذاتًا، ولا لاأنا أو موضوعًا؛ إذ ليست توجد الذات بدون موضوع يعينها ويظهرها لذاتها، وليس يوجد الموضوع بدون ذات تتصوره، وعلى ذلك لا يمكن القول بأنا مطلق، ولا بلاأنا مطلق، من حيث إن كلاً منهما شرط الآخر. فيلزم إما أن ننكر المطلق، وهذا غير مستطاع، أو أن نضعه مثالاً صرفًا

وراء الأنا واللاأنا، وراء كل تقابل، فنقول إنه ملتقى الأضداد جميعًا، وإنه منبع كل وجود. ومن ثمة لا ينبغى القول مع المذهب التصورى إن الأنا يحدث اللاأنا؛ إذ ليس التفكير إحداث موجود، ولكنه إحداث صورة الموجود؛ ولا القول مع المذهب الحسى إن اللاأنا يحدث الأنا، فما التجربة إلا بداية العلم ثم نطبق عليها القوانين العقلية فتنطبق، مما يدل على أن للطرفين منبعًا مشتركًا. وفى الواقع إن الأنا واللاأنا، أو الفكر والوجود، أو الروح والطبيعة، صادران كلاهما عن مبدأ أعلى ليس هو أحدهما ولا الآخر، ولكنه يصير الواحد والآخر.

وعندما يتحدث شلينج عن الطبيعة يقول: نستطيع تعيين الطبيعة باتباع المنهج الثلاثى الذى استخدمه فخته بعد كانط، وهو عبارة عن وضع قضية، ثم وضع نقيضها، ثم تركيبهما؛ إذ أن هذا منهج التفكير. فالطبيعة هى أولاً: مادة وثقل أى جذب ودفع، وهى ثانيًا: صورة أى نور ومغناطيس وكهربا وتركيب كيميائى، وهى ثالثًا: مادة معضونة أى مركب المادة والصورة يبدو فيه النظام من الغايات والوسائل. على أن هذه الدرجات الثلاث لا توجد منفصلة، وإنما شأنها شأن الأفعال الفكرية الأولية الثلاثة. إن الطبيعة جمعاء معضونة: المادة روح ناعس، والروح مادة تنتظم؛ الجماد نبات بالقوة، والحيوان نبات أعلى، والدماغ الإنسانى خاتمة التعضون. جميع الظواهر الطبيعية مظاهر متفاوتة لقوة واحدة هى النفس العالمية؛ ويرجع التفاوت إلى اختلاف النسب الكمية بين المادة والروح.

العقل يخلق معانيه ومبادئه دون أن يشعر، والإرادة تشعر بأنها علة ما تحدث، وهذا الشعور هو الشعور بالحرية. فالحياة الروحية تنبعث من تفاعل العقل والإرادة: العقل يثبت اللاأنا، والإرادة تتحرر منه. وفى هذا التفاعل، أو تعارض الروح والطبيعة، تقوم حياة النوع الإنسانى أو التاريخ. وللتاريخ ثلاثة عصور: الأول يتميز بغلبة العنصر القدرى وهذه هى القضية، أو المادة والعقل، أو العقل بغير إرادة. والعصر الثانى افتتحته روما ولم يزل، هو عبارة عن رد فعل من جانب العنصر الإرادى ضد القدر. والعصر الثالث، وهو المستقبل، سيكون مزاجًا من هذين العنصرين. وهكذا سيتحقق المطلق شيئًا فشيئًا، أى يتحقق المثال فيصير وجودًا، دون أن يتحقق كله نهائيًا من حيث إن الزمان غير متناه. على أن باستطاعة الإنسان أن يرتفع إليه بالحدس الفنى، فإن الشعور بالجمال فى الطبيعة والفن أرفع صور الحياة الروحية. و «الفن هو الطريقة الوحيدة التى تشهد بما

تعجز الفلسفة عن التعبير عنه، أى باللاشعور فى العمل وفى الصنعة، وبأن اللاشعور والشعور شىء واحد فى الأصل. وهذا هو السبب فى كون الفن المثل الأعلى عند الفيلسوف؛ فإنه يظهره على اتحاد ما يبدو منفصلاً فى الفكر والطبيعة[٤]. أى أن الفن هو الطريقة الوحيدة لتصور وحدة الفكر والطبيعة، وحدة العارف والمعروف، وأن عنده تمحى متناقضات الوجود، وبنوع خاص التناقض بين النظر والعمل.

فإن الإنسان فى البداية جملة من القوى والنزعات المتعارضة. فيختار بينها، فتتعين شخصيته. وشلينج صادر فيها رأسًا عن المتصوفين، من إيكارت إلى جاكوب بوهمه، وقد عكف على قراءتهم. ولا تختلف فلسفته الدينية عن فلسفته الطبيعية إلا فى تصور المطلق: فقد كان رآه مثالاً صرفًا وحاول أن يستخرج الأشياء منه بجدل عقلى، ثم عاد فرآه إرادة تخرج الأشياء منها بالنزوع. وقد دعى هذا الانتقال من الجدل إلى الإرادة، انتقالاً من الفلسفة السلبية إلى الفلسفة الإيجابية؛ ووجد فى هذه ميزة كبرى على تلك، وهى أن الجدل لا يوصل إلا إلى الممكنات والقوانين الكلية، بينما الوجود العينى يقتضى قدرة وإرادة. ولكن لب فكره لم يتغير، وهذا اللب هو الأحادية أو وحدة الوجود مركبة على ضرب من الجدل هو أقرب إلى القصص الأسطورى منه إلى الاستدلال الفلسفى[٥].

-٤-

الله عند هيجل[٦] هو المطلق وهو يرادف الروح، والفكرة الشاملة وسلسلة المقولات التى يتألف منها العقل الخالص فى ذاته، والمنطق الذى يدرس هذه المقولات يعرض الله فى ماهيته الأزلية. وإذا كانت المقولات هى الماهية الحقيقية للأشياء، فإنها كذلك تعريفات للمطلق. أو هى تعريفات ميتافيزيقية لله؛ ذلك لأن التعريف الميتافيزيقى لله تعبير عن طبيعة الله فى الأفكار من حيث إنها أفكار.

المطلق هو الوجود - أول تعريف للمطلق يقدمه هيجل، وهذا التعريف جوهر فلسفة الإيليين. والتعريفات، عند هيجل، كلها ذاتية أو تحليلية فهى ليست من صنعنا، لكنها تعبير عن طبيعة المطلق نفسه.

المطلق هو العدم - التعريف الثانى للمطلق وهو المقولة الثانية فى سير المنطق الهيجلى. وهذا التعريف هو خلاصة الفلسفة البوذية.

المطلق هو الصيرورة. التعريف الثالث للمطلق هو مركب التعريفين السابقين. ولهذا فهو أول فكرة شاملة وأول فكرة عينية. وهذا التعريف يلخص فلسفة هيراقليطس.

وأخيرًا الله هو الأساس المطلق. الوجود الخالص هو الأساس المطلق للعالم كله، فهو العقل الخالص ضمنًا أو هو الفكرة الشاملة بالقوة.

الروح المطلق يباين نفسه فتظهر الطبيعة. فهى إذن مظهره الخارجى الذى عارضه ونافيه. وهى تتطور وفقًا للمنهج الثلاثى: فهناك أولاً: الطبيعة فى ذاتها الممثلة فى الميكانيكا أى جملة القوانين الآلية التى تعبر عن مطلق الجسمية أو الوجهة الكمية فى الأجسام؛ وثانيًا: الطبيعة لذاتها أى جملة القوى الفيزيقية والكيميائية التى تعبر عن الوجهة الكيفية؛ وثالثًا: الطبيعة فى ذاتها أى الجسم الحى.

ماهية الإنسان روح، أى شعور وحرية. ولكن الشعور والحرية على درجات ثلاث: ففى الدرجة السفلى الروح مقارن للجسم، ينمو وينضج ويشيخ معها، إحساساته غامضة يقابلها انفعالات غامضة، وهذه «جسمية الروح» (التى يسميها علم النفس الآن باللاشعور). ثم يظهر الشعور الواضح، فيدرك الإنسان ذاته ويدرك الأشياء، وهذان إدراكان متعارضان، يوفق بينهما «الفهم» الذى وظيفته إدراك الإحساس تحت قوانينه الأولية وجعل مدركات الشعور موضوعية، ووضع الحقيقة، على ما بين كانط. وفوق جسمية الروح والشعور الواضح المعين بالفهم نجد العقل الذى يؤلف بينهما إذ يجعل من قوانين الشعور قوانين الحياة، أعنى أن النظر ينقلب عمليًا حين يتخذ الروح ذاته موضوعًا لإرادته، كما قال كانط، فيتفق النظر والعمل. فالروح الذاتى، حين يقر بالحقيقة والقانون، يقر بسمو الروح الموضوعى، ويقدمه على النفس.

- ٥ -

أما شوبنهاور[٧] فهو من القائلين بوحدة الوجود، بالمعنى الفلسفى الخالص، لا بالمعنى الدينى؛ أعنى بمعنى أن هذا الوجود له مبدأ واحد، هو وحدة مطلقة فى ذاته، وإن تعددت المظاهر التى يتحقق عليها موضوعيًا؛ وهذا المبدأ هو الإرادة، الإرادة العمياء المندفعة. ونراه ينكر وحدة الوجود بالمعنى الدينى، أى معنى أن العالم هو الله الواحد وما الأشياء الحسية غير مظاهر متعددة لوحدته المطلقة. أولاً: لأن الله غير المشخص ليس بإله، بل هذا تناقض فى الحدود غير معقول ولا مفهوم. ولهذا فإن وحدة الوجود

بالمعنى الدينى فى نظر شوبنهاور «تعبير مؤدب» ولفظ مهذب لكلمة إلحاد. وثانيًا: لأن هذا يتنافى مع الكمال الواجب لله؛ وإلا، فما هذا الإله الذى يظهر على صورة هذا العالم الفاسد الرهيب، وفى شخص الملايين التعسة المعذبة وكأنهم زنوج عبيد محكوم عليهم بأشق الأعمال بلا غاية ولا فائدة! وثالثًا: لأن الأخلاق لا مبرر لوجودها داخل مذهب يقول بوحدة الوجود، فلم يكن فى وسع شوبنهاور، واتجاهه الأصيل أخلاقى، أن يقول بمثل هذا المذهب فهو إذن يقول بوحدة الوجود، لكن بمعنى خاص، هو المعنى الفلسفى الخالص.

يرى شوبنهاور[8] أن المادة فكرة من أفكارنا، فما المادية إلا تصورنا للعالم، وما العالم إلا الوجهة الخارجية للوجود. ولو كنا ذاتًا عارفة فحسب لما عرفنا عن العالم سوى أنه تصور. ولكننا نحس فى أنفسنا غرائز وميولاً، وندرك أن الإرادة جوهر الإنسان وفقًا للصورة الرابعة من صور الفهم؛ فيجب وصل التجربة الظاهرة بالتجربة الباطنة، وفهم العالم بوساطة الإنسان، وحينئذ ندرك أن الإرادة جوهر العالم أيضًا، وأن العلية الطبيعية فى مختلف درجاتها من جنس إرادتنا. فالإرادة هى الشىء بالذات يتجلى فى مختلف الموجودات.

٦٠

لقد ارتبطت النظريات الأدبية منذ نشأتها بنظريات الكون والإلهيات، كما أنها على مدى التاريخ ارتبطت بنظريات الجمال والمعرفة والأخلاق.

فقد رأى أفلاطون أن الجمال هو تجل للحقيقة، وسار على دربه كثير من المثاليين وأصحاب الاتجاهات الروحية، وفى العصر الحديث رأى هايديجر أشهر فلاسفة الوجودية أن الفن يكشف حقيقة الوجود الإنسانى.

إن العلاقة بين الأنا والوجود، الذات والموضوع هى، فى دلالتها العميقة والأساسية، علاقة معرفة. لذلك تكبر المعرفة بقدر ما تصغر المسافة بينهما. المعرفة هى، تبعًا لذلك، علاقة اتحاد بين الذات العارفة والشىء المعروف.

وانطلاقًا من مفهوم لدى الإنسان فى أن الإنسان خلق على صورة الإله توصل الإنسان إلى نتيجة مؤداها أن روح الإنسان توجد فى شكلها الطبيعى غير أنها تحتاج إلى إعادة تحديد من خلال الوجود فيما بعد الحياة. ويرتكز الدليل على وجود الروح

سلفًا وفيما بعد، فيما يرى، على اختلاف الإحساس الداخلى بالمشاعر الروحية المختلفة عن الإدراك الحسى، فكل رؤية طبيعية، مادية، لها شبيه مدرَك روحيًا، ويرى البعض أن هذا الإدراك يظهر بشكل أكثر حدة عند الإنسان البدائى، حيث يظهر المعنى الروحى للشىء المادى من خلال الكلمة أى من خلال الاتصال بين الوجود الإلهى والإنسان.

ولكن هذه العلاقة لم تكن تواصلاً «مباشرًا»، وإنما تمت من خلال الرمز: أى من خلال ظواهر فى العالم المادى لها معنى مزدوج، أحدهما يمكن إدراكه عن طريق مدارك الإنسان الحسية، والآخر عن طريق مداركه الروحية: «باختصار، كل الأشياء الموجودة فى الطبيعة من الأدنى إلى الأعظم ليست إلا تراسلات. والسبب فى أنها تراسلات يعود إلى أن العالم الطبيعى بكل ما يحتويه موجود ومستمر انطلاقًا من العالم الروحى، والعالمان معًا يكونان الوجود الإلهى»[٩].

هذا الوجود الإلهى أو المبدأ الأعلى هو ما يسميه بريتون، رائد المذهب السوريالى، «النقطة العليا»، وهو يحددها قائلاً: كل شىء يدفع إلى الاعتقاد بوجود نقطة روحية ينعدم فيها التناقض بين الحياة والموت، الواقعى والخيالى، الماضى والمستقبل، ما يمكن إيصاله وما لا يمكن، الأعلى والأسفل، ومن العبث البحث عن محرك آخر للفاعلية السوريالية غير الأمل بتحديد هذه النقطة[١٠].

ويفضى القول بوحدة التناقضات إلى القول بوحدة الوجود، وهكذا تصل السوريالية إلى هدفها الأساسى، والذى هو هدف الصوفية: وحدة التناقضات، أو «وحدة الوجود» أى التوحيد بين الذات والموضوع، العالم الخارجى والمعرفة الداخلية.

هذه الوحدة التى بحث عنها رامبو، هى التى بحث عنها قبله الصوفيون بطرقهم الخاصة. وهى تعنى أن الكون ليس مؤلفًا من مادة جامدة ومادة حية، أو أنه ليس مؤلفًا من عالمين متناقضين كليًا - عالم الإنسان والكائنات الحية، وعالم الجمادات، وإنما هو عالم واحد: وحدة فى حضور حى واحد، حيث تبطل معايير التفرقة بين الموت والحياة. لا يعود الموت نقيضًا للحياة أو انقطاعًا عنها، وإنما يصبح وجهها الآخر، أو نوعًا آخر من الحياة فى هذه الوحدة، وفى حضورها الكونى.

وهذه الوحدة هى نفسها التى يسمّيها بريتون «النقطة العليا».

هذه النقطة هى بمثابة مكان يتلاقى فيه الكون الداخلى - الذاتى، والكون الخارجى - الموضوعى. فى هذه النقطة تتجاوز المثالية التى تتكر الأدنى باسم الأعلى،

وتتجاوز المادّية التى تنكر الأعلى باسم الأدنى. الأعلى والأدنى هما فى هذه النقطة متساويان. إنهما تجليان لمعنى واحد. انها نقطة تؤلف بين الأشياء، على تنوعها، وبين الواقع وما وراء الواقع. وفيها تتجمع الطاقات الإلهية التى حلم نيتشه باستردادها، والتى عاشها التصوف العربى، أعنى استردّها فى نظرية الحلول، وفى نظرية وحدة الوجود.

وقد كان «بودلير» يحاول أن يصل بالشعر إلى الكشف عن هذه النقطة أى العلاقات الخفية بين العالم الظاهر والعوالم الباطنة من أجل أن يتغلب على آلام الوجود.

وفى ضوء هذه الآراء، فإن الإنسان يعيش على الحدود بين المرئى وغير المرئى، ولا يستطيع بالطبع أن يعيش على هذا الوضع، بل سوف يحاول أن يكشف العالم غير المرئى. ولكن كيف ؟

هناك رأى يقول: إن العقل الإنسانى يمكن أن يناضل لكى يصل إلى العلاقة بين العالم الخارجى وما هو إلهى، ومن هنا يقال إن للأرقام معانى، وإن أصغر وردة تمثل فكرة، ونشير من جديد إلى أن «الفكرة» أكثر أهمية من «الوردة». وليس لتقييم الإحساس الأرضى أية أهمية إلا بقدر ما يلقى من الضوء على فهم ما هو إلهى. وهذا هو معنى «التراسلات».

وهناك رأى آخر يرى أن العقل يحدد، ولذلك فإن جوابه يحدد. ولكن حين نحدد شيئًا فإننا ننفيه بمعنى أن نحصره داخل هذا القوس: التحديد نفى ما عداه. التحديد نفى، كما يقول سبينوزا. حين تحدد الله تنفيه، لأنك تساويه بالأشياء المحددة. وتحديد الإنسان أو الوجود ينفى ماهية كل منهما. الإنسان كالوجود، واقع، حرية، واحتمال، وتعدد، لا واقع.

الإنسان ينير كل شىء، فكيف ينير إن كان محددًا ؟ من هنا كانت الحرية جوهر الإنسان وكأن فيه شيئًا من اللانهائية: لا ينضب ولا يمكن معرفته معرفة كلية، ونهائية.

ولكن ما السبيل إلى المعرفة ؟ التأمل. انسحاب الإنسان إلى داخل ذاته، حيث يعيش هذا الداخل، ويعيش فيه قاطعًا صلاته مع العالم الخارجى؛ فى هذا الانسحاب يزداد الإنسان حضورًا لذاته فى ذاته، ويصبح أكثر قدرة على التوغل فى أعماق الوجود، أى تخطى المرئى إلى اللامرئى، كما فى شأن التجربة الصوفية. ويقول نوفاليس فى هذا الصدد «المرئى كله ملتحم باللامرئى، والمسموع باللامسموع، والمحسوس باللامحسوس.

ولا شك أن كل ما يمكن التفكير به ملتحم بكل ما لا يمكن التفكير به «فالإنسان هنا ممثل وشاهد فى آن واحد ينظر فى المرآة، لكنه هو نفسه مرآة»[11].

وقد وصف جورج باتاى Georges Bataille فى مجلة (Acephate) سنة ١٩٣٩ هذا الانسحاب قائلاً:

«أستسلم للهدوء حتى الانعدام،

يذوب ضجيج الصراع فى الموت، كما تذوب الأنهار فى البحر، وكما يذوب تلألؤ النجوم فى الليل،

تكتمل قوة الصراع فى توقف كل عمل.

أَدخلُ فى الهدوء كأننى أدخلُ فى مجهولٍ غامض،

أَسقطُ فى هذا المجهول الغامض.

أُصبح أنا نفسى هذا المجهول الغامض»[12].

ويحدث التجلّى إمّا عن طريق التأمل، أو مباشرةً بهبةٍ من الله. فى الحالة الأولى يخترق النور الإلهى الجسد، ويدخل إلى الروح، فلا يستطيع الجسد أن يتحمّله، لذلك يصيبه الدُّوَار. وفى الحالة الثانية، تهيمن، على العكس، الطمأنينة والراحة. هكذا تتبدّد بالتجلّى الإلهى الظلُمات التى تعتّم المسارَ السرّى للانخطاف.

وقد جاءت فلسفة أفلوطين الفيلسوف المصرى تعبيرًا عن الفلسفة الهرمسية التى ترجع فى أصولها إلى الفكر المصرى القديم والتيارات الرومانسية والصوفية السائدة فى هذا العصر، وكان بحثه فى الجمال دعوة إلى الوصول إلى الواحد اللامرئى الذى يتجاوز الحس والواقع على نحو ما ذكره فى مؤلفه التاسوعات[13]. عن طريق التأمل.

■٧■

لم يظهر فى سماء الفكر بعد أرسطو ولمدة خمسة قرون سوى أفلوطين (٢٠٤-٢٧٠م) أشهر الفلاسفة المصريين. وخلال الفترة من أرسطو إلى أفلوطين مالت الأبحاث النظرية والفلسفية إلى الابتعاد عن العمق الفلسفى، ومالت إلى البحث فى التطبيق العملى وذكر التفصيلات الفنية والتحليل الواقعى.

والواقع أن سيادة النزعة الحسية والمادية فى العصر اليونانى والرومانى لم تحل دون سريان تيار روحانى يستلهم الأسرار الدينية والنزعات الصوفية التى استمدت من فلسفات وأديان الشرق القديم، الأمر الذى ظهر بوضوح عند أفلوطين ومعاصريه أمثال ديون كريسوستوم الذى رأى أن أنسب الصور لتمثيل الآلهة هى الصورة الإنسانية، واستمر النقاش حول تمثيل الآلهة فى الفن: أيجوز أن يكون فى صورة حيوانية أم فى صورة البشر ؟. وقد كان هذا الجدل مثار بحث هام فى علم الجمال عند كاتب معاصر لأفلوطين هو فيلوستراتوس (١٧٠-٢٤٥) الذى كتب مؤلفًا عن حياة أبوللونيوس من تيانا أعاد فيه النظر فى فكرة المحاكاة التى كانت عماد نظرية الفن عند سابقيه، وعنى بنظرية أخرى فى تفسير الفن تعتمد على الخيال الخلاق - فذهب إلى القول بأن المحاكاة تلتزم بما يقع تحت الحس، فى حين أن الخيال يتجاوز الحس. ومما يقوله فيلوستراتوس بهذا الصدد: إن فيدياس وبراكستيلس المثالين لم يصعدا إلى السماء ليعاينا الآلهة يحاكيانها حتى نقول إن الفن محاكاة... إنما أمكن لهما أن يحققا ما عملاه بفضل الخيال غير المقيد؛ لأن الخيال يحلق إلى آفاق أرحب من الواقع. وكذلك أكد فيلوستراتوس أهمية الخيال كقوة خلاقة فى الفن بعد أن ظل القدماء يعتبرونه قوة من قوى المعرفة مكملة للحس والعقل. وعلى الرغم من أهمية هذه الملاحظة إلا أنها لم تستغل فى أى نظرية جمالية حتى العصر الحديث؛ فقد ظل الجمال طوال العصور الوسطى ينظر إليه على أنه مظهر للحقيقة المطلوبة ودليل على الخير، وأنه يتلخص بالنسبة للمحسوسات فى الصورة المعقولة والنموذج الثابت الخالد . وقد جاءت فلسفة أفلوطين، الفيلسوف المصرى، تعبيرًا عن هذه الفلسفة التقليدية والتى كانت سائدة فى مصر إبان تلك الفترة.

يُعرّف أفلوطين الجمال بأنه موضوع محبة النفس؛ لأنه من طبيعتها، وهو ينتمى إلى عالم الحقائق العقلية، فهو بطبيعته أقرب إلى النفس منه إلى طبيعة المادة؛ ولذلك فهى ترتاح إليه وتحبه فى حين يكون القبيح أقرب إلى طبيعة المادة. يقول: عندما تصادف النفس ما هو جميل تندفع نحوه؛ لأنها تتعرف عليه إذ أنه من طبيعة مشابهة لطبيعتها. أما حين تصادف القبيح فهى تصدف عنه، وتنكمش على نفسها؛ لأنه مغاير لطبيعتها[١٤]. لذلك يرى أفلوطين أن كل ما تشكل بحسب فكرة معقولة صار أجمل، فالجميل هو المصور، والقبيح هو ما يخلو من الصور المعقولة. والبرهان على ذلك أننا لو قارنا بين حجرين أحدهما قد نحت على صورة معينة كأن تكون صورة إله أو إنسان،

وترك الآخر بغير تشكيل أو صورة معقولة، فإننا نلاحظ أن الأول سوف يتفوق على الآخر فى القيمة الجمالية. ويقول أيضًا إن الجمال يصدر عن الصورة أو المثال الذى ينتقل من المبدأ الخالق إلى مخلوقه، كما ينتقل الجمال بالفن من الفنان إلى عمله الفنى.

وبناء على ذلك لا يرجع الجمال إلى المادة، بل يرجع دائمًا إلى الصورة. وعلى الفنان إن أراد بلوغ الكمال فى عمله ألا ينقل عن الطبيعة، بل عليه أن يستمد من عالم المعقولات الصورة الكاملة التى تتشكل بها الطبيعة - يقول: إن فيدياس المثال لم يصور الإله زيوس بحسب ما قد أبصر، بل كما لو أراد الإله نفسه أن يكون عليه لو أنه بدا للناس.

فالجمال إن وجد فى الطبيعة أو وجد فى الفن، فإنما مصدره هو دائمًا الصورة التى تنتسب إلى العالم العقلى؛ لأن الطبيعة تحاكى النماذج العقلية أو المثل على حد قول أفلاطون. وعلى الإنسان إذا ما أراد بلوغ الكمال فى عمله أن يطهر نفسه حتى تكتشف هذه المثل العقلية التى هى موجودة بباطنه، والتى تصله بالعالم الإلهى الخالد. يقول:

يوجد الجمال فى الفن أكثر مما يوجد فى الفنان، وهو يوجد فى الفنان أكثر مما يوجد فى أعماله الفنية؛ ذلك لأنه يكون دائمًا فى العلة أعظم مما هو فى المعلول، ولذلك أيضًا كانت الآلهة أعظم وأجل فنًا؛ لأن العقل فيها أعظم مما هو فينا.

أى أن الجمال لا ينتقل بأكمله بل بجزء منه فقط؛ لأن الأصل يتضاءل كلما هبط، على نحو ما نصف شعاع النور كلما بعد عن مصدره؛ ذلك لأن كل علة تكون فى ذاتها أقوى من معلولها. وتنتهى نظرية أفلوطين إلى نوع من الطهارة الروحية التى ترتفع بالنفس من العالم الحسى إلى عالم الحقائق الروحية الذى يعلو على الحس، والذى يلهم من يصل إلى تأمله بالشوق الدائم إليه والعزوف عن العالم الحسى، فيوحد بين الجمال والخير الأقصى أو الحقيقة القصوى. يقول: إن الجمال هو الخير ومن الخير يستمد العقل جماله، ومن العقل تستمد النفس جمالها؛ أما أنواع الجمال الأخرى مثل الأعمال والنوايا، فجمالها أيضًا مستمد من النفس؛ إذ أن النفس إلهية وهى تحول كل ما تمسه وتسيطر عليه جميلاً فى حدود قدرته على تقبل الجمال. ويقول: تصير النفس جميلة بقدر ما تتشبه بالله[١٥].

وعلى أساس هذه الاستطيقا الصوفية فسر أفلوطين جمال المحسوسات، ما كان منه فى متناول البصر أو السمع بأنه لا يرجع إلى تناسب أجزائها، كما يقول بعض معاصريه أمثال الرواقيين وشيشرون؛ إذ لو كان التناسب هو سبب الجمال فإنه سوف يقتصر على الأشياء المركبة وينعدم من الأشياء البسيطة. وإن جاز هذا الرأى فسوف يكون الكل هو الجميل وتكون الأجزاء قبيحة، وهذا يفضى إلى التناقض؛ إذ كيف يصح أن يتولد الجمال من اجتماع أجزاء قبيحة. ومن جهة أخرى، فإن التناسب، والمقاييس إنما هى أفكار تتعلق بالكم؛ ومن ثم لا يجوز أن تطبق على الحقائق الروحانية، كالأفعال والأخلاق والأفكار، ويبغى أفلوطين فى النهاية رد الجمال إلى علة أو سبب معقول، وينتهى إلى نظرية أقرب إلى التصوف الذى يوحد بين حقيقة الوجود والخير والجمال، والذى يصور شوق النفس الإنسانية المستمر إلى الاتصال بهذه الحقيقة والتشبه بها.

ومما لا شك فيه أن تمسك أفلوطين بهذا المضمون الروحانى إنما يعكس تأثره بالأسرار والأديان المصرية التى كانت تسود مدينة الاسكندرية فى القرن الثالث الميلادى، وتعكس انصراف الفيلسوف عن الحياة المادية التى زاد الإقبال عليها فى العصر الرومانى ، ومن الواضح أن أفلوطين قد استقى مبادىء فلسفته الجمالية من الفلسفة المصرية القديمة.

غير أن تصوف أفلوطين وكراهيته للعالم المادى قد انتهى به إلى تشبيه الجمال بالنور الباطنى الذى تستضىء به النفس ثم تضىء به كل شىء. ولقد يطل النور ويشع الضوء من خلال الصورة المشوهة، وقد لا يكون التناسب المحسوس الظاهرى جميلاً؛ لأن ما يكون فى الحس مشوهًا قد يرمز إلى ما وراء الحس من جمال.

إن فلسفة أفلوطين التى اتسعت لنزعة رمزية فى الفن تتلخص فى تجاوز المحسوس إلى ما وراءه من مبادىء العالم العقلى، بحيث إن كل ما يخلو من آثار العقل أو العالم الروحانى لا يكون موجودًا ولا جميلاً؛ لأن الوجود كله إنما يدين بوجوده دائمًا لقوانين عالم العقل. وبناء على هذه الرمزية الميتافيزيقية ينتفى القبح من العالم المحسوس الظاهرى؛ لأن الموجودات كلها إنما توجد بفضل مشاركتها فى الحقيقة العقلية التى يتحد فيها الوجود بالخير والجمال. ويلخص رأيه هذا فى عبارته القائلة «إن كل شىء

جميل بقدر ما فيه من وجود»[١٦] ولما كان الوجود الحق هو الخير وهو أيضًا غاية كل الكائنات فإنه يكون أيضًا محور عشق الكائنات. يقول:

«فإن أمكن لأحد أن يرى هذا الوجود الإلهى فأى حب سوف يغمره، وأى رغبة سوف تتملكه ؟ إننا نتطلع إليه بدون أن نراه، فإذا عايناه فسوف ننبهر بجماله وسوف يمتلىء الرائى بالعجب والبهجة، بل سوف يتملكه الذهول ويمتلىء حبًا حقيقيًا ويسخر من كل أنواع الحب الأخرى، وينأى عن كل ما كان يظنه فيما مضى جميلاً، وسوف يكون حاله حال أولئك الذين سبق لهم رؤية الصور الروحانية والإلهية فأصبحوا لا يأبهون بأى جمال من جمال الأجسام، فكيف إذن إن رأينا الجمال فى ذاته: الجمال الخاص النقى غير المدنس بالمادة والجسد، وهو الجمال الذى لا يسكن الأرض ولا السماء، بل يوجد حيث يكون النقاء. إنه الجمال المكتفى بذاته الذى يفيض على محبيه جمالاً ويملؤهم بالحب، وتلك هى الغاية القصوى التى تسعى إليها النفوس وهى الرغبة التى تستحوذ على كل جهودنا حتى نبلغ هذا التأمل الذى يغمرنا بالسعادة[١٧].

وهذا الوصف الذى وصف به أفلوطين شوق النفس وتطلعها إلى جمال العالم الروحانى قرب بين تجربة التذوق الجمالى وتجربة التأمل الصوفى بل جعل من تجربة التأمل الصوفى غاية التجربة الجمالية؛ ذلك لأن الاستجابة الجمالية للفن ليست غاية فى حد ذاتها، بل تستمد قيمتها من كونها دالة على الحقيقة العقلية الروحانية شأنها شأن الاستجابة لجمال الكون والطبيعة باعتبارهما من آثار المبدأ الإلهى المقدس والعلة الأولى التى تلهم نفوس الصوفية بالشوق الدائم والتطلع إلى معاينة هذا المبدأ والاقتراب منه.

نص من تاسوعات أفلوطين

فى الجمال [18]

١ - الجمال فى متناول البصر والسمع، وهو ينتج أيضًا من تنظيم الكلمات ويوجد فى الموسيقى. ولا يقتصر الجمال على الحواس، بل يشكل أيضًا النوايا والانفعالات والعادات، والعلوم والفضائل، أما إن كان فوق كل هذه الأشياء جمال فسوف يبينه لنا هذا البحث. ما العلة فى جمال ما يبدو للعين والسمع جميلاً ؟ - أهى علة واحدة لكل أنواع الجمال المختلفة، أم هناك اختلاف بين ما يبدو جميلاً فى الأجسام أو فى غيرها ؟ - ما هو الجمال فى ذاته ؟ - إن هناك أشياء لا تكون جميلة فى ذاتها بل بالمشاركة فقط (Par Participation) مثل الأجسام، وهناك أشياء أخرى جميلة بطبيعتها. فما هذا الشىء الذى يخلع الجمال على ما ليس جميلاً بطبيعته؟. إن هذا هو موضوع بحثنا.

ويقال إن الجمال فى الأشياء المحسوسة المنظورة يوجد حيث يوجد التناسب بين الأجزاء، وعند من يقولون بهذه النظرية، لا يوجد جمال فى الشىء البسيط بل فى المركب ذى التناسب والمقياس. ولا يوجد فى الجزء بل فى الكل؛ فالأجزاء لا تكون جميلة إلا بقدر مساهمتها فى بعث الجمال فى الكل. غير أنه يترتب على هذا أنه لابد أن تكون أجزاء الشىء الجميل جميلة؛ إذ لا يمكن أن يكون الكل الجميل مركبًا من أجزاء قبيحة، ولابد أن يشمل جمال الكل الأجزاء أيضًا. ولكن هناك عناصر بسيطة فيها جمال مثل الصوت أو اللون أو شعاع الشمس، فأين التناسب فى هذه الأشياء ؟

ولو صح الجمال فى التناسب فقط فأين نجده إذن حين يكون فى المعانى أو الأشياء المعنوية مثل النوايا والقوانين والتعاليم ؟ أو فى الفضائل ؟ ثم أو لا يمكن أن نجد تناسبًا وانسجامًا بين الأشياء القبيحة ؟.

٢ - ولنبدأ الآن من البداية فنسأل عن جمال الأجسام - فنقول إنه ما يصير محسوسًا لأول وهلة فتنطق النفس باسمه كما لو كانت تعرفه من قبل، فتتقبله وتتسجم معه. أما القبح فهى حين تصادفه تنكمش فى نفسها، فتتكره (وتمتنع عنه) لأنها ليست متفقة وإياه، وغريبة عنه؛ فالنفس بحكم جوهرها أسمى من باقى الكائنات وأقرب للحقيقة العليا وحين تلتقى بشىء قريب من طبيعتها تندفع نحوه وتتذكر نفسها - ولكن ما أوجه الشبه بين ما تتذكره الموجودات الحاضرة هنا ؟ ولم كانت تلك الأشياء التى تتذكرها جميلة ؟ - إن السبب فى هذا هو مشاركتها فى المثال[١٩].

فكل ما هو بغير صورة يكون قبيحًا، فالقبح هو ما لا ينطوى تحت صورة معينة ولا يتصل بالعقل، أى حين لا تكون المادة قد تقبلت تحديد الصورة. أما حين تنطبق الصورة على المادة لتكون كلا ذا أجزاء، فإنها توفق بين تلك الأجزاء، وتجعل منها كلا متجهًا إلى تحقيق غاية واحدة. لأن الصورة واحدة فلابد لما يتلقاها أن يكون هو الآخر واحدًا بقدر الإمكان - فالجمال يتركز إذن فى كل ما له وحدة، وهو يسرى فى كل أجزائه.

٣ - وفى النفس قدرة تدرك الجمال أكثر من باقى القوى، وتنسجم النفس بالجمال لأن بها فكرة عنه، ولكن كيف يتم الانسجام بين ظاهر الشىء وباطنه. كيف يمكن للمهندس أن يكسب المنزل الذى يؤسسه جمالاً - يتضح ذلك إذا أخذنا منزلاً فأزحنا عنه الطوب الذى يكونه، فلا يبقى لنا منه سوى الفكرة التى لا تتجزأ والتى تبدو من خلال الأجزاء المختلفة، فالجمال المحسوس الظاهر مرجعه إلى فكرة باطنة كما يدرك الرجل الفاضل الفضيلة فى غيره بالنظر إلى ما فى باطنه من فضائل.. والنار لأنها أقرب العناصر إلى اللاجسمانى تعتبر بالنسبة لغيرها فكرة، وباقى الأشياء تتقبلها حين تسخن بتأثيرها، ولكنها لا تبرد إذ تسخن غيرها، ولا تتأثر بالعناصر الأخرى! وهى ملونة بلون أصيل، أما باقى الأشياء فتتلقى اللون منها؛ إنها تلمع وتتألق كما لو كانت فكرة، إن الانسجام العقلى غير المحسوس هو السبب فى الانسجام المحسوس، ويترتب على ذلك أن تقاس الأنغام بالأرقام. ويكفى ما ذكرنا عن الجمال الذى يخاطب الإحساس، فهذه الأنواع ليست سوى صور وظلال، وقد هبطت إلى المادة لتزينها وتنبه إعجابنا.

٤ - أما فيما يتعلق بأنواع الجمال السامى الذى لا يمكن إدراكه بالإحساس، وإنما تسمو إليه النفس فتدركه بغير مساعدة الحواس - ولا يدرك هذا الجمال المعنوى

الذى يظهر فى النوايا الطيبة والتعاليم الحسنة وما شابهها من لم يكن قد حازها فى نفسه، كما لا يدرك الجمال المحسوس من لم ير النور أبدًا؛ فمن لم يتصور وجه العدالة أو الحكمة الذى يفوق جمال الفجر والغروب لا يمكن أن يقدر جمال الفضيلة. ولابد من وجود حاسة معينة فى النفس لإدراك هذا الوجود. وعند رؤيته لابد من الإحساس بالفرحة، وأن ينتابنا عجب وانبهار أشد وأقوى من رؤية الجمال المحسوس؛ لأننا نكون بصدد الجمال الحقيقى، تلك هى المشاعر التى نحسها إزاء ما هو جميل، وهى إحساسات النفس المحبة للجمال؛ فالمحبون يكون إحساسهم بالجمال أشد وأقوى من غيرهم.

٥ - لكن لابد من البحث عن مشاعر الحب المتعلقة بهذا الجمال الذى لا يقع تحت الحس، ما الذى يعتريك إزاء ما يسمى بالنوايا الحسنة ؟ والعادات الخيرة والتقاليد الحكيمة، بالاختصار إزاء كل الأفعال والميول المتعلقة بالفضيلة إزاء جمال النفوس ؟ - ما الذى تحسه عندما تجد نفسك جميلاً بالجمال الباطنى ؟ ومن أين لك هذه النشوة الشبيهة بنشوة الفاختات حين تتسامى بنفسك فتتحد بذاتك وتبتعد عما هو جسمانى ؟ إن هذه هى الحالة التى تحدث لمن يحسون حقيقة بالحب. وما الذى يجعلهم يحسون بذلك؟

إنه ليس من الضرورى ولا اللون ولا الحجم؛ إنه شىء لا يخاطب سوى النفس غير ذات اللون والتى تمتلك كل الفضائل الأخرى. ما الذى يهزك عندما تتأمل فى ذاتك أو فى غيرك سمو النفس ؟ والحكمة الخالصة والشجاعة فى الوجه الكريم ؟ والكرامة والتحفظ والهدوء والتعقل الإلهى الذى يضىء فوق كل ضوء ؟ كيف نصف هذه المشاعر التى نحبها بالجمال ؟ - لكن العقل يبغى أن يعرف سر الجمال فى النفس، وما هذا البهاء الذى يضىء مثل النور على كل الفضائل ؟ - أم تريد فضلاً عن ذلك أن نبحث فيما يكون قبيحًا بالنسبة للنفس ؟ إذ ربما ساعدتنا دراسته على توضيح الغرض من دراستنا. ولنفرض إذن أن النفس قبيحة غير معتدلة، وظالمة، وممتلئة بالأهواء والاضطراب والقلق والضآلة لا تحكم إلا بالأشياء الفانية ولا تحب سوى اللذات الرخيصة، تعيش عيشة الجسد وتلتذ بهذا الانحطاط؛ إن حياتها قد دنستها الشرور فلا ترى ما تراه النفوس الأخرى النقية، بل إن صورتها تتغير بفعل هذا الارتباط بالمادة فتكون أشبه بإنسان قد وقع فى الوحل والطين، ولا يمكن أن يكشف عن أى جمال قد يكون كامنًا فى باطنه؛ لأنه لا يظهر إلا مكسوا بالوحل والطين.

ومثل هذا الإنسان يأتيه القبح بسبب شىء آخر غريب عن طبيعته ولكنه قد اكتسبه، وعليه إذا أراد النظافة من جديد أن ينظف نفسه ويطهرها. فالنفس لا تصير قبيحة إلا من اختلاطها بالمادة وارتباطها بالجسم، وقبح النفس يأتيها إذن من اختلاطها بعنصر آخر مثل الذهب الذى يختلط بالتراب والذى لا يكون جميلاً إلا إذا نقى من غيره وصار صافيًا غير ممزوج بشىء. وكذلك النفس إذا انعزلت عن دوافع الجسم ونزعاته التى لا تأتيها إلا من ارتباطها به، تتخلص من هذه الأهواء ومن هذا القبح الذى أتى إليها من طبيعة أخرى غير طبيعتها.

٦ - وهناك حكمة قديمة تقول إن الحكمة والشجاعة والفكر وكذلك أى فضيلة أخرى هى فى الواقع طهارة. وتبين لنا الأسرار أن من لم يتطهر يظل غارقًا فى الوحل مثل الخنازير التى تنعم فى القذارة. فما هو إذن الاعتدال ما لم يكن التحرر من الارتباط بالجسم والهروب منه كما تهرب من الدنس؟ والشجاعة ليست سوى عدم الخوف من الموت؛ إذ ليس الموت سوى انفصال النفس عن البدن، وهذا الانفصال لا يخيف من يرغبون فيه. إن عظمة النفس ليست سوى احتقار مباهج هذا العالم السفلى. والعقل ليس سوى الفكر الذى يتجه بعيدًا عن الموجودات المحسوسة. وعلى هذا النحو تتطهر النفس فتصير عقلاً وفكرًا متصلاً بالإلهى الذى يصدر عنه الجمال وكل ما يتصل بالجمال؛ لأن جمال النفس مستمد من العقل؛ لذلك قال إن النفس تصير جميلة بهيرة عندما تتشبه بالله، فمن الله يصدر الجمال وكل الحقيقة. فالجمال والخير متحدان كما أن القبح والشر مرتبطان. ويمكن أن نلخص المسألة فى أن الجمال هو الخير ومن الخير يستمد العقل جماله، ومن العقل تستمد النفس جمالها، أما أنواع الجمال الأخرى مثل الأعمال والنوايا فإن جمالها مستمد من النفس؛ ولأن النفس إلهية ولأنها جزء من الجمال فإنها تجعل كل ما تمسه وتسيطر عليه جميلاً، على الأقل فى حدود قدرة الشىء على تلقى الجمال.

٧ - فلابد إذن من أن نصعد إلى الخير الذى ترغب فيه كل النفوس، وعندما يرى هذا الخير فسوف يفهم المقصود بالجمال، فهذا الخير بوصفه خيرًا لابد أن يكون موضوع الرغبة من الجميع، غير أن إدراكه ليس ممكنًا إلا لهؤلاء الذين يسمون إلى الفضائل العليا ويبتعدون عن كل ما يغريهم بالانحطاط، فيكونون مثل هؤلاء الذين يدخلون المعابد لكى يتطهروا، فيخلعون الملابس التى كانوا يرتدونها، ويتقدمون عرايا من الثياب، فيجتازون كل ما هو غريب عن الألوهية، حتى يصلوا

إليها فى بساطتها وتفاوتها التى توجد بها الأشياء وتحيط وتفكر، لأن الله هو علة الحياة والعقل والوجود.

وإن استطاع أحد أن يرى هذا الوجود الإلهى، فأى حب سوف يملؤه، وأى رغبة تتملكه؟ . غير أننا بدون أن نراه فإننا نتطلع إليه كما كنا نتطلع إلى الخير، أما عندما نراه فسوف نعجب بما هو عليه من جمال، وسوف يمتلىء الرائى بالعجب والبهجة، بل سيكون مذهولاً ، وسوف يحب حبًا حقيقيًا، وسوف يسخر من جميع أنواع الحب الأخرى، ويحتقر ما كان يظنه فيما مضى جميلاً، وسوف يكون حاله حال أولئك الذين سبق لهم رؤية الصور الروحانية والإلهية فعادوا لا يرون أى جمال فى باقى الأجسام. فما الذى تظنه إن رأينا الجمال ذاته، الجمال الخالص وحده غير المدنس باللحم أو الجسد الذى لا يسكن الأرض ولا السماء بل بحيث يوجد الصفاء. إنه الجمال المكتفى بذاته الذى يفيض على محبيه جمالاً ويملؤهم بالحب. تلك الغاية القصوى التى يمكن للنفس أن تطمع فيها، غاية هى أهل لأن تستحوذ على كل مجهوداتنا لكى لا نحرم هذا التأمل الذى يجعل الحياة سعيدة، ومن لا يستطيع الوصول إليه فهو إذن شقى؛ إذ ليس الشقاء فى عدم إدراك جمال الألوان والأجسام أو فى افتقاد القوة والسيطرة بل؟ فى عدم القدرة على رؤية هذا الجمال التى لا يعدلها أى ملك أو قدرة على هذه الأرض أو البحر أو السماء، والتى يجب أن نحتقر بسببها كل الأشياء ولا نتجه إلا إليها.

٨ - ولكن ما نوع هذه الرؤية؟ وما هى الوسيلة التى بها نتأمل هذا الجمال الذى لا يمكن الحديث عنه، والذى يظل مختبئًا فى قدس الأقداس حتى لا يتعرض لأن يراه المدنسون؟.. فمن أوتى القدرة على رؤيته فليتقدم ليصل إليه ويشاهد هذا الجمال على ألا يعود مرة أخرى يعجب بجمال الأجسام التى كانت تسحره، فيجب على من حصل على هذه الرؤية الإلهية ألا يعود إلى رؤية الجمال المشوه فى الأجسام، بل يعلم أنه ليس سوى صور وظلال يجب أن يهرب منه إلى الأصل. أما من يجرى وراءها فسيكون حاله حال من أراد أن يمسك بصورته التى تطفو على سطح المياه فينتهى به الأمر إلى أن يختطفه اليم فيغرق، وعلى هذا النحو يكون حال من أراد الإمساك بجمال الأجسام؛ إذ لن يستطيع الخلاص منها ويغرق لا بجسمه فقط، بل بروحه أيضًا إلى الأعماق المظلمة التى تكتئب لها النفس. ويظل كالأعمى يعيش فى هاديس بين الأشباح.

ألا فنسرع إلى موطننا الأصلى، فهذا هو النداء الحق الذى يجب أن نستجيب له. بل يبدو لى أن «أوليس» قد ضرب لنا مثلاً بهروبه من سحر كيركه Circé وكاليبسو Kalypso على الرغم مما كانتا تقدمانه له من مغريات. إن موطننا الأصلى هو المكان الذى منه جئنا وفيه يوجد أصلنا، فكيف إذن نعد أنفسنا للوصول إليه؟ إن أقدامنا ضعيفة. لا يمكن أن تحملنا إليه، ولا يفيدنا إعداد مركبة تجرها الجياد ولا تنفعنا السفن، ألا فلتترك كل هذه الوسائل، ولتغمض عينيك، ولتحول بصرك من الرؤية المتجهة إلى الخارج إلى الرؤية الباطنية لتوقظها فى نفسك، فكل إنسان يمتلكها ولكن الذين يستطيعون استخدامها قليلون.

٩ - ولكن ما هذه الرؤية التى نبصرها فى باطننا؟ إنها عندما تستيقظ فينا لا يمكنها أن تتحمل البريق الرائع بريق الموضوع الذى تراه، ولابد لها من أن تتعود على أن تتأمل هذا المنظر الباطنى، وأول شىء تتأمله هو النوايا الجميلة، ثم تنتقل إلى تأمل السلوك الجميل، لا فيما يعمله الفنانون بل فى تلك الأعمال الجميلة التى تصدر عن الأخيار من الناس، وأخيرًا فهى تتأمل نفوس من يؤدون الأعمال الجميلة. ولكن كيف نرى جمال النفس الخيرة؟

لتتعكف على نفسك أولاً ثم لتنظر، فإن لم تر الجمال فى نفسك فلتفعل كما يفعل المثال حين يكون بصدد نحت تمثاله، فإنه يهذبه ويصقله حتى يصير جميلاً، كذلك فلتفعل فى نفسك حتى تضىء بالجمال وتتألق عندما تثبت على الحكمة. عندئذ تصفو وتتم لها الوحدة مع نفسك، فلا تجد نفسك مختلطة بشىء فى صميمها، بل تصير مثل النور أوسع من كل مقياس وفوق كل الأحجام، عندئذ تكون كذلك بصيرا، ولتوقن أنك قد صعدت حتى ولو لم تنتقل من مكانك ولن تحتاج لمرشد يرشدك إلى الطريق، لتثبت نفسك على هذه الرؤية؛ لأن نفسك هى التى تدرك هذا الجمال التام. ولكن لو ظلت النفس فى أدرانها ولم تتطهر فإنها لا تستطيع تحمل هذا البريق وهذه الروعة فلا تدرك شيئًا. فلابد للرائى من أن يتشبه بالمرئى، فإن عيننا لا يمكن أن ترى الشمس ما لم يكن فيها شىء من طبيعة الشمس وكذلك الحال بالنسبة للنفس، لن تستطيع أن ترى الجمال ما لم تصر هى ذاتها جميلة.

وإذن فليبدأ الإنسان بأن يكون إلهيًا وجميلاً إن أراد تأمل الله والجمال، كذلك يصعد إلى العالم العقلى، وعندئذ يرى المثل المعقولة جميلة بل إنها هى نفسها الجمال، (وكل ما

هو فوق الجمال يكتسب الجمال من الفكرة أو المثال التى هى خلق للروح). أما الوجود الذى يفوق الجمال فهو طبيعة الخير التى تسقط الجمال أمامها بحيث يصير الخير هو الجمال الأصلى، ولكن إن أردنا تقسيم المعقولات فسوف نقول إن الجمال هو محل المثل والمعقولات، أما الخير فهو أسمى منه لأنه يعتبر مبدأ الجمال، أما لو لم نفعل ذلك وجمعنا الخير والجمال أولاً فى تصور واحد فلن يدخل فيه الجمال الأرضى.

- ٨ -

ولنكتف بالإشارة إلى ما ورد على لسان بعض صوفية الإسلام الذين تغنوا بجمال العالم الروحانى والحب الإلهى أمثال رابعة العدوية، وابن الفارض، والحلاج، وابن عربى. ولعل من أبلغ أقوال ابن الفارض الملقب بإمام المحبين وسلطان العاشقين[٢٠] قوله:

تراه إن غاب عنى كل جارحة ... فى كل معنى لطيف رائق بهج

فى نغمة العود والناى الرخيم إذا ... تآلفا بين الحان من الهزج

وفى مسارح غزلان الخمائل فى ... برد الأصائل والاصباح فى البلج

ويقول أيضًا:

فكل مليح حسنه من جمالها ... معار له، او حسن كل مليحة

وقد نقل العرب تساعيات أفلوطين وعرفوها باسم أثولوجيا أرسطوطاليس[٢١]، وتأثروا بما ورد فى هذه التساعيات من تمجيد للعالم العقلى انتهى بهم فى الفن إلى نزعة تجريدية نأت بهم عن محاكاة الطبيعة، ومالت إلى الرمز الذى يفسر على ضوء العالم العقلى. ورد فى أثولوجيا أرسطوطاليس أن الفنان الصانع لا ينقل عن الطبيعة نقلاً حرفيًا، وإنما يسترشد بالمثال المعقول. يقول[٢٢] تحسن الصناعة القبيح وتتم التناقض، والدليل على صدق ما قلنا فدياس الصانع، فإنه لما أراد أن يعمل صنم المشترى لم يرق فى شىء من المحسوسات، ولم يلق بصره على شىء يشبه به علمه، لكنه ترقى توهمه فوق كل حسن وجمال فى الصورة الحسنة. فلو أن المشترى أراد أن يتصور بصورة من الصور ليقع تحت أبصارنا لم يقبل إلا الصورة التى عملها فيدياس الصانع. كذلك فقد اتبع كل هؤلاء المتصوفة والمفكرين فلسفة أفلوطين حين وحدوا بين الجمال

والصفاء الداخلى، فذهبوا إلى أن الحسن الذى فى النفس أفضل وأكرم من الحسن الذى فى الطبيعة؛ لأن نسبة النفس من الجسم كنسبة الصورة من المادة.

والخلاصة أن تراث أفلوطين يظهر أوضح ما يكون عند مفكرى العرب الصوفية على وجه الخصوص؛ ولعل السبب فى ذلك يرجع إلى استعمالهم الرموز المعبرة من العالم الباطنى أو العالم المقدس الروحانى.

ويقترن الخيال عند ابن عربى بحدس الصوفية، فالخيال هو أداة هذا الحدس الذى يسطع فجأة كلمح البصر، هو مصدر التجليات التى لا يمكن للحواس إدراكها. ويرى ابن عربى أن حب الإنسان لنفسه وغيره من البشر ليس إلا رمزًا للحب الإلهى، فما أحب أحد منهم فى الحقيقة سوى الله، أما ليلى وسعاد وهند فلسن فى الواقع إلا صورًا ورموزًا لحقيقة كبرى لا يمكن التعبير عن جمالها وجلالها. وأبرز أقواله فى هذا الصدد قصيدته العينية:

أبرق بدا من جانب الغور لامع ... أو ارتفعت عن وجه ليلى البراقع

فيا قلب شاهد حسنها وجمالها ... ففيها لأسرار الجمال ودائع

وقد ذهب بعض المفسرين إلى القول بأن ترجمان الأشواق لابن عربى إنما يكشف عن تجربة حب إنسانية، وأنه كان يتستر وراء التصوف، ولكنه وضح رأيه بقوله إنه اتخذ أسلوب الغزل؛ لأن النفوس تعشق هذا الأسلوب فقال:

فاصرف الخاطر عن ظاهرها ... واطلب الباطن حتى تعلما(٢٣)

والحقيقة الكونية عن ابن عربى ، ثلاث مراتب: عُلوية، وهى مرتبة التجريد، أو المعقولات. وسفلية، وهى مرتبة الحس والمحسوسات. وبرزخية وهى الجامعة الواصلة بين هاتين المرتبتين، أى أنها معقولة - محسوسة فى آن واحد، وتلك هى مرتبة الخيال والمتخيلات، وموطن الممكنات التى لا تتناهى.

ويصف ابن عربى الخيال بأنه نورٌ لا يشبه الأنوار. وبهذا النور تُدَرك التجلّيات. والخيال لا يكون فاسدًا، بل هو حقٌ وليس فيه شيءٌ من الباطل. فالخيال يدرك بنوره ما يدرك، وهو لا يُخطىء. الخطأ دائمًا من العقل - أى من الحكم، والخيال لا يَحكم. ويُدْرَك الخيال بعين الخيال، لا بعين الحسّ - مع أن حاسة العين هى التى تعطى الإدراك بكليهما. سرّ ذلك أن الإنسان يُدرك بعين الخيال الصّوَر الخيالية، والصّور

المحسوسة معًا. غيرَ أنَّ المحسوس لا تختلف تكويناته، ولا يُرى فى مواضعَ مختلفة، معًا، فى حالٍ واحدة. ومن هنا كان التباسُ الخيال بالحسّ شُبْهةً، كما يقول ابن عربى، بل هو أعظمُ شبهة.

لهذا يوضح ابن عربى علاقة الخيال بالقوى الإنسانية الأخرى، فيقول إنّ الإنسان الكامل الذى هو برزخٌ بين الحق والعالم، ثلاثُ مراتب: عقل وحس، وبينهما الخيال، البرزخ الوسط.

فى هذا ما يجعل ابن عربى يمضى قائلاً ليس للقدرة الإلهية، فيما أوجدته، ما هو أعظم وجودًا من الخيال. إنه حضرة المجلى الإلهى. وخلق عالم الخيال هو من أسرار الاسم الإلهى - فقد خُلِقَ ليظهر فيه الجَمْعُ بين الأضداد. إذ يمتنع، حسّيًا وعقلياً، هذا الجمع. وهو، عند الخيال، غير ممتنع. ومن هنا كان الخيالُ الأقربَ فى الدلالة على الحقّ؛ لأن الحقّ هو الأول والآخر، الظاهر والباطن - والخيالُ هو صورتُه العليا: ما هو محالُ الوجود، موجودٌ فيه. وهو كذلك ماهية الإنسان. ففى حضرة الخيال، يكون الحقّ مع الإنسان فى كل ما يشاء. بل هو، كما يقول ابن عربى، تابعٌ لشهوة الإنسان، كما أن الإنسان فى مشيئته تحت مشيئة الحق. فشأنُ الحق مراقبة الإنسان لكى يُوجِدَ له ما يريد. فى هذه الحضرة، فى الدنيا وفى الآخرة. والإنسان، من جهته، تابعٌ للحق فى صور التجلّى، فلا يتجلّى له الحق فى صورة إلا انْصبغَ بها. الإنسانُ يتحول فى الصّور، لتحوّل الحق. والحق يتحوّل فى الإيجاد لتحوّل الإنسان فى الدّنيا والآخرة. والإنسان يتنوع ظاهرهُ فى الآخرة، كما كان باطنه يتنوّع فى الدنيا، بصور التجلّى الإلهىّ. وهذا هو التضاهى الإلهى الخيالىّ - الذى هو ظاهِرٌ فى الآخرة، باطِنٌ فى الدنيا.

ويميّز ابن عربى ست درجات فى الانخطاف أو الأشراق[٢٤]:

فى الأولى، يفقد المتصوف الوعى بالأعمال الإنسانية، فهى أعمال الله.

فى الثانية، يفقد الوعى بقدراته وصفاته، فهى تخص الله، لا المتصوّف، هو الذى يرى ويسمع، ويفكر ويريد بهذه القدرات. (لا نفكر «نُفَكَّر»، كما يقول رامبو).

فى الثالثة، يزول الوعى بالذات، ويكون الفكر وحده مأخوذًا بتأمل الله والأشياء الإلهية. وينسى المتصوف أنه هو الذى يفكر.

فى الرابعة، لا يعود المتصوف يحسّ أن الله هو الذى يفكر به وفيه.

فى الخامسة، يغيّب تأمل الله كل ما ليس هو.

فى السادسة، يضيق مجال الوعى، تتلاشى صفات الله، والله وحده بوصفه كائنًا مطلقًا بلا علاقات ولا صفات ولا أسماء، يتجلى للمتصوف المنخطف.

■ ٩ ■

ويحسن بنا هنا أن نتوقف قليلاً لمعرفة أصل التفرقة بين القلب والعقل فى التراث المصرى القديم كما قدمها محمد يحيى عويضة، مدير متحف التخطيط بالأقصر، فى فصل من كتابه «فجر العقيدة» والذى نشر جزء منه فى أخبار الأدب فى ١٦ فبراير ٢٠٠٣م. ونعود بعدها لاستكمال حديثنا عن توفيق الحكيم.

لم يترك لنا المصرى القديم تعريفًا محددًا بعينه للقلب، ولكن من خلال ما ترك لنا من الكم الهائل من العلوم المعرفية الآتية من الحضارة المصرية: من نصوص مقدسة، إلى كتابات مسجلة على أوراق البردى وجدران المعابد والمقابر وقطع الأوستراكا واللخافات، نستطيع أن نتبين مدلولات القلب عند المصرى القديم، وهى فى عمقها وبعدها التفسيرى تشبه إلى حد كبير، بل وتكاد تتطابق مع المدلولات الآتية من الرسالات السماوية فيما يخص القلب، وبخاصة المدلولات الإسلامية.

فقد عرف المصرى القديم القلب بنوعين من المدلولات.

أولهما القلب h3ty (حاتى) ويعنى قلب - صدر - مقدمة الشىء، ويقصد به العضو الجسدى الذى هو عبارة عن قطعة من اللحم الصنوبرى الشكل المودع فى الجانب الأيسر من الصدر، وهو لحم مخصوص، وفى باطنه تجويف... وهذا القلب موجود فى جميع الأحياء من إنسان وحيوان وطائر وخلافه، بل هو موجود مع الميت وبموته يموت الجسد بالكلية.

أما المدلول الثانى للقلب فهو ib (إيب) ويعنى «قلب. إرادة . مشيئة . رغبة» ولذلك نجد بعض العبارات المصرية القديمة تقول: di mib وتعنى determine بمعنى يتخذ قرارا - يعين - يحدد - يعقد العزم وأيضًا brt - ib وتعنى إرادة - مبتغى - رغبة - أمنية - طلب - شهوة وأيضًا wmt - ib بمعنى جرىء - ذو إرادة.

والمقصود هنا بلفظ القلب (ib) هو لطيفة ربانية روحانية لها بهذا القلب الجسمانى تعلق، وتلك اللطيفة هى حقيقة الإنسان، ويمثل القلب هنا الشىء المدرك العالم العارف من الإنسان وهو المخاطب والمعاقب والمعاتب والمطالب.

ومنذ البداية قصد المصرى القديم ذلك ووعاه تمامًا؛ فالقلب عنده له مدلولان: إما عضلة القلب، وإما الإرادة والرغبة. ومن هنا تبدأ إشكالية تفسير النصوص الدينية المقدسة الخاصة بالمصرى القديم بإشكالية تفسير المفسرين الغربيين لمدلولات القلب فى النصوص المقدسة التى هى أصل وصلب العقيدة الدينية الأولية فى مصر القديمة.

فقد اعتبر المفسرون (ib) وأيضًا (h3ty) التى وردت فى النصوص المقدسة أن المصرى القديم لا يعنى بها القلب ولكن العقل - الفكر -؛ ويرجع ذلك عند المفسرين طبقًا لتعلية العقل على القلب، ففسروا بأن المصرى القديم كان يقصد العقل وليس القلب، على الرغم من وجود الكلمة صريحة بالنصوص المصرية القديمة وهى إما ib (إيب) أو h3ty (حاتى).

وتفسيرهم ذلك أدى من ناحيتهم إلى القول بأن الفكر أو العقل عند المصرى القديم هو مخترع الديانة، وأنها من نتاج عقله؛ مما دفع بالعالم برستد أن يقول عند تفسيره لمدونة من أقدم النصوص الدينية فى مصر القديمة «وقد استعمل المصرى القديم كلمة قلب لتدل على العقل أو الفهم».

ثم يعود فى نفس الجملة لينفى فيقول «وذلك لا لأنه كان معتادًا استعمال المعنويات، بل كان يعتقد أن القلب هو مركز الفهم، ثم يسبق ذلك كله مقررًا أن كل هذا منبعه العقل والفكر الإنسانى، فيقول «ويرجع الأساس المدهش لهذا النظام الأرضى المبكر إلى الغرض الرئيسى الذى يرجع منبع كل شىء إلى العقل والفكر، فهل بالفعل قصد المصرى القديم ذلك؟ وهل النص بالفعل، كما قرر العلماء، وكما أقر برستد ذلك المتن من إنتاج الحضارة المصرية فى منتصف الألف الرابع قبل الميلاد، وبذلك يكون قد أعطى لنا صورة من أفكار أقدم بنى البشر لم يصل إلينا مثلها مدونة إلى الآن.

ثم يعود ليقول ويقرر «إن هذه الفكرة الهائلة التى ظهرت فى عصر مبكر كهذا فى تاريخ البشر - أو بتعبير أحسن فى عصر ما قبل التاريخ - هى فى حد ذاتها برهان على تقدم ناضج بدرجة مدهشة للعقل الإنسانى فى مثل هذا التاريخ البعيد».

قبل كل شىء يجب ألا ننكر على الحضارة المصرية عنصرى التفوق الإنسانى والإبداع الفكرى العقلى. وهذا حقها علينا، وليس إطراء لا تستحقه أو مديحًا لها. ولكن يجب أن توضع الأمور فى نصابها الصحيح.

وأيضًا ليس معنى هذا أننا ضد العقل والفكر الإنسانى أو حذف العقل وتغييبه، بل لكل مقام مقال، ولكل عضو وظيفة، والعقل له دوره البالغ الأهمية فهو الممثل لصفة العلم المادى التجريبى المحسوس.

كل هذا مرجعه إلى العقل البشرى، والإبداع الفكرى لا يستطيع كائن أن ينكره، أو يسلب المصرى القديم حقه فيه.

ولكن هل يستطيع العقل مهما أوتى من إبداع وذكاء وتفوق أن يؤمن إيمانًا يقينيًا بحياة أخروية وبعث وقيامة وحساب طبقًا لقوانين والتزامات أخلاقية تشكل الحد الأمثل؟ أو بخلود أبدى فى نعيم مقيم أو عذاب وشقاء بلا موت لا ينتهى ولا ينقطع؟

إن العقل ليهرب من هذه الفكرة؛ لأنه كما قال ذلك المتشكك المرتاب من عصر الانتقال الأول، كافرًا بعملية البعث والحساب، داعيًا إلى النهل من ملذات الحياة «لأنه لم يأت أحد من هنالك» ليحدثنا كيف أحوالهم، وليخبرنا عن حظوظهم لتطمئن قلوبنا إلى أن نرحل نحن أيضًا إلى المكان الذى رحلوا إليه...» ويختتم قصيدته فى نهايتها قائلاً: «أصغ! لم يأخذ إنسان متاعه معه، ولم يعد إنسان ثانية ممن رحلوا إلى هناك».

ثم يأتى آخر ليقول فى أنشودة عثر عليها فى قبر كاهن أمون (نفرحتب) فى طيبة داعيًا فى نهاية أنشودته التى يدعو فيها إلى الانغماس فى الملاذ الشهوانية «اتبع رغباتك كلها، فلا يوجد إنسان يعود ثانية»، وهو يدعو فى أنشودته إلى أن يترك الإنسان وراءه سمعة حسنة، لا لكى تنفعه فى الآخرة، ولكن لكى تبقى ذكراه فى الدنيا وعلى ألسنة الناس حسنة.

لماذا حدث هذا التشكيك من هؤلاء فى الحياة بعد الموت؟ وبالعالم الآخر؟ لأنهم أرجعوا هذه العملية إلى معمل العقل التجريبى، وليس إلى إيمان القلب اليقينى، ألا ترى قولهم «لم يعد إنسان ثانية ممن رحلوا إلى هناك». لنعد إلى النص الدينى لنجد فيه أن المصرى القديم استخدم لفظ القلب المدرك صاحب الإرادة كما استخدم كلمة NS (نس) وتعنى اللسان الناطق المتحدث المعبر عن الكلمة.

إذن القلب هو صاحب الإرادة، الآمر الناهى صاحب السيطرة على الجسد كله.

أما اللسان فمن أفضل ما قيل فيه أنه ترجمان القلب، أما لماذا ارتفع اللسان الذى يمثل القول فوق منزلة الحواس وكان أقل من منزلة القلب (الإرادة)؟ لأنه ما من موجود أو معدوم خالق أو مخلوق، متخيل أو معلوم، مظنون أو موهوم، إلا واللسان يتناوله ويتعرض له بالإثبات أو النفى، فإن كل ما يتناوله العلم يعرب عنه اللسان، وهذه خاصية لا توجد فى سائر الأعضاء؛ فالعين لا تصل إلى غير الصور والألوان والأشكال، والأذن تصل إلى غير الأصوات والهمسات، واليد لا تصل إلى غير الأجسام والماديات، والأنف لا تصل إلى غير الروائح والنكهات، وكذا سائر الأعضاء وبقيتها.

أما اللسان فهو رحب الميدان ليس له مرد ولا لمجاله منتهى وحد، ويعتبر اللسان من أقوى جنود القلب من يد ورجل وعين وأذن وسائر الحواس الظاهرة والباطنة. فالكل مسخر للقلب خادم له.

ولكن أين العقل من كل هذا.

خلق الله القلب بكل جسد من مخلوقاته (الكائنات الحية)، وميز الإنسان فقط بالعقل.

ترى الشاة الذئب بعينها فتعلم عداوته بقلبها فتهرب منه. فكيف يكون هذا وهى حيوان لا يعقل؟ فمن أين عرفت وفهمت وأخذت المردود العكسى بالهرب منه؟ لعلمها بأنه سوف يفترسها ويقتلها؟

إن ذلك هو الإدراك الباطنى الذى هو من أهم صفات القلب، ومما لا شك فيه، أن العقل قد أنتج ثمارًا يانعة فى الطبيعيات والرياضيات؛ لقد أقام القواعد المحكمة، ونظم المبادىء المتقنة، وانتهى به الأمر إلى أن شيد الطبيعيات والرياضيات على أسس متينة: وكان الأمر كذلك فى هذين الميدانين؛ لأن العقل يعمل فى دائرة اختصاصه، ودائرة اختصاصه إنما هى الماديات والمحسوسات، أو ما يتمثل فيهما حينما يوجد خارج الذهن كالرياضيات.

إذن فللعقل وظيفة أخرى كما قلنا، فهو الممثل لصفة العلم المادى المحسوس التجريبى، وقد أعطاه الله للإنسان؛ لأنه جعل كل ما خلقه مسخرًا لخدمة الإنسان. فبالعقل أقام الإنسان حضارته، ومكن لسؤدده، وسخرت الكائنات لخدمته، وطوع

الخامات لاحتياجاته، وعرف ماله وما عليه من حقوق وواجبات والتزامات تجاه ربه ومجتمعه وأسرته ونفسه.

فالعقل هبة إلهية من الله إلى أكرم مخلوقاته؛ ليتبين به الإنسان ما فيه صلاحه، وليزن به متطلباته واحتياجاته، فيسخرها لخدمته وخدمة مجتمعه. وفى حالة رفع الحواس تقاريرها إلى القلب تمر على مصفاة العقل.

هذا فى حالة المشهد المادى الملموس أو المحسوس الذى لديه من التجارب الحياتية والعمليات الحسابية والرياضية والإطلاع العلمى والمدخر الشخصى من البيئة والطبيعيات، فيقوم بتنظيم التفاصيل والمعلومات مصحوبة برأيه الاستشارى إلى القلب صاحب الإرادة والسلطان على الجسد، ولكن القلب له أن يأخذ برأيه الاستشارى أو لا يأخذ، وليس للعقل سلطان على القلب. فالقلب يأمر بتنفيذ ما يميل إليه حتى ولو كان القرار ليس فيه مصلحة الجسد، ولو كان فيه هلاك الجسد كله وفناؤه، أو مخاطر وعواقب وخيمة قد تحيق به الضرر الجسيم الجسيم، وأفضل دليل على ذلك من يقومون بالانتحار.

ولكن لماذا يكون القلب بالتحديد IB (إيب) فى كفة الميزان يوم الحساب، وبه يتم الحكم على المتوفى بصلاحه، فيسمح له بالإقامة فى النعيم الأبدى والفردوس الدائم، أو الحكم بطلاحه فيؤخذ بأيدى الزبانية تقطع أوصاله، ويقذف به فى بحيرة النار، وتعذب روحه أكثر من جسده فى شقاء دائم وعذاب مرير للروح والجسد معًا؟

لأن كل حركات الإنسان وأفعاله سواء الصالحة.. أى المطابقة للحد الأمثل من القانون الإلهى ويطلق عليه لفظ (ماعت) - أو الطالحة؛ أى غير المطابقة للحد الأمثل من القانون الالهى (ماعت) - (لذا كان رمز الماعت المقابل للقلب فى الكفة الأخرى من الميزان ريشة النعامة التى يتطابق جانباها تمامًا. وسميت قاعة الحساب بقاعة الحقيقتين، والمعنى حقيقة ما أداه الإنسان فى الدنيا من أفعال وأعمال وأقوال وحركات ومطابقتها لحقيقة الماعت) تكون نتيجة عمل اليدين أو مشى الساقين أو حركة كل عضو فى الجسد آتية من إرادة القلب، التى يترجمها قول اللسان.

فأمر القلب هو الذى يسبب عمل كل شئ

لهذا كان القلب هو مصدر الخير أو الشر، ولهذا كان القلب أهم مضغة فى الجسد بصلاحها يصلح الجسد وبفسادها يفسد الجسد كله ويهلك.

ولأجل هذا كان القلب هو العضو الذى يأتى عليه الحكم يوم الحساب وفصل الخطاب.

ولننظر إلى ما يقوله المتوفى يوم الحساب فى العالم الآخر، والنص فى مضمونه يمثل قانون القسطاس المستقيم.

إنى لم ارتكب ضد الناس اى خطيئة

إنى لم آت سوءاً فى مكان الحق

إنى لم اعرف اى خطيئة

إنى لم ارتكب اى شئ خبيث

إنى لم أفعل ما يمقته الإله

إنى لم أبلغ ضد خادم شرا إلى سيده

إنى لم اترك احداً يتضور جوعاً

ولم اتسبب فى بكاء اى إنسان

ولم ارتكب القتل ولم آمر بالقتل

ولم اسبب تعاسة لأى إنسان

ولم انقص طعاماً فى المعابد

ولم انقص القربان المقدس

ولم اغتصب طعاماً من قربان المتوفى

ولم ارتكب الزنى (وفى نصوص اخرى اللواط)

ولم أرتكب خطيئة تدنس نفسى داخل حرم الإله، لم أتدخل فى مراد الإله (كتاب الموتى فصل ١٢٥).

ثم يقول أمام الزبانية فى ساحة القضاء ما من شأنه أن يبرئه من الجرائم اللاأخلاقية.

إنى لم أقتل رجالاً، لم أسرق، لم أتلصص، لم تكن ثروتى عظيمة إلا من ملكى الخاص، لم أغتصب طعامًا، لم أبعث على الخوف، ولم أذك الشجار، لم أنطق كذبًا، لم أضع الكذب مكان الصدق، لم أصم عن كلمات الصدق، لم أنقص مكيال الحبوب، لم أكن طماعًا، قلبى لم يحسد، لم يكن قلبى متسرعًا، لم أضاعف الكلمات عند التحدث، فمى لم يكن ثرثارًا، لم أسب، لم أتسمع، لم أتكبر، لم أرتكب زنى مع امرأة، لم أرتكب ما يدنس عرضى، لم أعب فى الذات الملكية، لم أسب الإله، لم أذبح الثور المقدس، لم أرتكب شيئًا يمقته الإله.

ثم يزكى المتوفى نفسه قائلاً:

إنى أتيت دون خطيئة، دون إثم، دون خطأ.

إنى أعيش على الاستقامة، وأتغذى من عدالة قلبى، لقد أرضيت الإله فيما يرغب فيه.

فأعطيت الخبز للجائع، والماء للعطشان، والملابس للعارى، والقارب لمن ليس له رمث، وقدمت القرابين المقدسة وقرابين الطعام للموتى، إنى إنسان طاهر الفم واليدين.

(كتاب الموتى فصل ١٢٥)

ولننظر إلى قوله «لقد أرضيت الإله فيما يرغب فيه».

أى يقصد أنه عاش حياته مطبقًا وطبقًا للقانون الإلهى المتمثل فى (ماعت).

والعجيب فى أثناء عملية الوزن أن يخاطب المتوفى قلبه قائلاً: «لاتقفن شاهدًا ضدى، ولا تعارضنى فى القاعة، ولا تكونن حربًا على أمام رب الموازين، ولا تدعن اسمى يصير منتن الرائحة فى المحكمة، ولا تقولن ضدى زورًا فى حضرة الإله». (بردية انى - المتحف البريطانى).

وكأن الأعضاء والجوارح تريد أن تقول للقلب: لقد فعلنا كل ما فعلناه تنفيذًا لإرادتك وطوعًا لأمرك مجبرين لا مختارين، أما الاختيار فقد كان لك أنت وحدك.

وهكذا فقد ارتبط تعبير الصوفية بالرموز التى تطلب التأويل. ومن هنا يقترب كثير من الصوفية من الشعراء والفنانين الذين حاولوا التعبير عن عالمهم الباطنى وتجاربهم الذاتية بواسطة الرموز والصور المبتكرة.

■١٠■

ولما كان فكرنا المصرى المعاصر يمثّل حلقة خاصة لها جذورها الممتدة فى تاريخ مصر منذ أقدم عصوره، فقد تجلت الأفكار الهرمسية وفلسفة أفلوطين فى أعمال توفيق الحكيم. فقد كانت فلسفة أفلوطين وراء إيمان الحكيم بعالم المفارقة للحياة الواقعية، وهى التى أملت عليه أن يرى فى الفن تعبيرًا عن مثال الجمال الخالد الذى ينأى عن الاشتغال الأرضى وعن تحقيق أى منفعة.

أما عن الروح المصرية وفلسفتها فى الفن فيفسرها توفيق الحكيم بقوله: فى مصر أفكار ثابتة لم تتغير منذ عهد الأساطير القديمة؛ لأنها مستوحاة من نفس طين هذا الوادى الخصيب ومن نفس هذا النيل الخالد، ما اليونان بأساطيرها وفلسفتها بغير البحر المتوسط، وما أساطير النرويج والشمال بغير الغابات، فتماثيل مصر وصورها تمثل الشباب؛ لأن الحياة فى مصر تتجدد وتبعث وتوحى بالحياة الخالدة. إن العمر لا وزن له فى مصر، آلهتهم وملوكهم وكهانهم وعبيدهم نحفاء لا يبدو عليهم العمر ولا أثر واحد من آثار الزمن... إن مصر كانت تؤمن بانتصارها على الزمن ومن هذا النيل خرجت أساطير البعث، ولم تكن لتؤمن بالمسيحية والإسلام لو لم تجد فى هذين الدينين فكرة البعث[٢٥].

ولقد أدرك المصرى القديم هذه الأفكار بالقلب لا بالعقل؛ ولهذا فقد كان للإيمان القلبى دوره فى الكشف عن الروح وعن القيم.

وقد ظهر أثر القلب والروح فى الفن المصرى القديم، فلم يكن جمال الجسم أو الطبيعة هو السائد فى فن النحت المصرى القديم، إنما كانت الفكرة هى التى تعنى المصرى القديم، إنه كان يستنطق الحجر كلامًا وأفكارًا وعقائد، ويشعر بالقوانين المستترة التى تسيطر على الأشكال، هذا كله كان يحسه الفنان المصرى؛ لأن له بصيرة غريزية تنفذ إلى ما وراء الأشكال الظاهرة.

أليس هذا هو ما أعجب أفلاطون فيلسوف اليونان فى فن مصر القديمة؟؟ ألم يعجب أفلاطون بالتصوير المصرى الذى يراعى النسب الهندسية ويستبعد الظاهر المحسوس ويلغى بدعة المنظور؟ (مطر، فلسفة الجمال، ٢٧٧).

وقد صاغ الحكيم نظريته التى أطلق عليها اسم «التعادلية» بعد أن درس وتأمل الاتجاهات السائدة فى الفلسفة والدين والفن المعاصر له.

التعادلية والمثالية الأفلاطونية عند الحكيم

عاصر توفيق الحكيم ما جرى على الساحة الفكرية فى مصر من كفاح ضد الاستعمار، وشارك الدعوة للاستقلال والحكم النيابى، كما شاهد الصراع الذى احتدم فى الثلاثينيات والأربعينيات بين أنصار التراث وأنصار الثقافة الغربية.

وقد صاغ الحكيم نظريته التى أطلق عليها اسم التعادلية بعد أن وعى الاتجاهات السائدة فى الفكر والفن والأدب المعاصر له.

والتعادلية عنده تدعو إلى إيجاد توازن فى كل أنحاء الحياة الإنسانية، وقد وضح أن هذا التوازن كان موجودًا دائمًا لدى المصرى منذ أقدم العصور إلى أن جاء عصر العلم فقضى على هذا التوازن لصالح العقل؛ ومن هنا فقد دعا الحكيم إلى أهمية الإيمان ليعادل العقل، ورأى أن الإنسان حر ولكنه مجبر ومسير ومحدود بالإرادة الإلهية - كذلك فإن الشر والخير متعادلان وكلاهما ضرورى ليعادل أحدهما الآخر.

وفى السياسة رأى وجوب أن تعادل قوة الحاكم قوة المحكوم بحيث لا تتفرد قوة واحدة دون الأخرى.

والتعادل كما هو مطلوب لحياة الإنسان، فهو أيضًا قانون الطبيعة ورد فعل مستمر، وعلى هذا النحو ينبغى للفن والأدب أن يحققا التعادل بين الشكل والمضمون، وأن يهدفا إلى تحقيق التعادل بين المتعة والجمال.

هذه الفلسفة التعادلية عند الحكيم هى محور حياده الفكرى، وهى أساس حياته التأملية وسيادة نزعته المثالية التى تفسر عزوفه عن أى انتماءات حزبية أو سياسية.

لكن إدراكه للعدل الاجتماعى والحرية السياسية سرى إلى عديد من كتاباته ومسرحياته التى كرسها لنقد الثرثرة السياسية والنفاق الاجتماعى الدائر حوله؛ ففى

عام ١٩٣٩ ندّد بالممارسات البرلمانية، فى مسرحية براكسا. وفى يوميات نائب فى الأرياف صور نماذج وأحوالاً اجتماعية متخلفة فى الريف المصرى، وبين كيف تتحول نصوص القانون أسلحة فى أيدى السلطة تقرب بها من تشاء. وكتب مسرحية السلطان الحائر، أثار فيها مشكلة السلطة، ولمن تكون الغلبة فيها للسيف أم للقانون؟.

وبعد ثورة ١٩٥٢ صور فى مسرحية الأيدى الناعمة صور الارستقراطية التى لم تكن تدرى شيئًا عن قيمة العمل، ثم نشر عام ١٩٥٦ مسرحية الصفقة منددًا بالظلم الواقع على الكادحين وما يقع على كاهلهم من الملاك الذين لا يربطهم بالأرض سوى الاستغلال، وبعد النكسة ١٩٦٧ كتب بنك القلق فى شكل جديد سماه المسرواية.

والحقيقة هى أن الحكيم، لم يرض عن الليبرالية السائدة قبل الثورة، كما لم يرض عن اشتراكية الثورة، ولا عن الرأسمالية التى كانت مستغلة لثروة البلاد، ووصف الليبرالية السابقة على الثورة بأنها ليست ليبرالية سليمة، ووصف الاشتراكية المطبقة بعد ذلك أيضًا بأنها اشتراكية غير سليمة؛ لأن الليبرالية الحقيقية هى التى تسمح بوجود أحزاب تمثل الطبقات تمثيلاً صادقًا. أما الأحزاب التى كانت تحكم فقد كانت أحزاب أصحاب المصالح، والثورة التى جاءت بعد ذلك مهدت فقط لاشتراكية لحمت أشياء فى أشياء بما يمكن أن يسمى الاشترأسمالية.

لكل هذا لم يرض الحكيم اليمين ولا اليسار، فكان فى فكره مغتربًا متفلسفًا يحكم بحكم مثالى.

وكانت تلك المثالية الأفلاطونية وراء إيمان الحكيم بعالم القيم المفارقة للحياة الواقعية، وهى التى أملت عليه أن يرى فى الفن تعبيرًا عن مثال الجمال الخالد الذى ينأى عن الاشتغال الأرضى وعن تحقيق أى منفعة.

يلخص أحد أبطال مسرحيته بيجماليون هذه النظرية الجمالية فيقول «أنا أقدر الجمال ولكنى أزدرى الجميلات»، ويقول فى رده على مقال لأحمد أمين عن غاية الأدب والفن.

«إن الإنسان الأعلى هو الذى يصون الجمال الفنى عن الاشتغال الأرضى»[٢٦]

والحقيقة هى أن الجمال فى حد ذاته هو قيمة مصاحبة للفن حين يكون الفن تعبيرًا عن حياة الإنسان. وليس ثمة تناقض كما يرى الحكيم بين الجمال والحياة؛ فتاريخ الفن

يبين ارتباط الفن بنشاط الحياة الإنسانية، وقديمًا كان الإنسان حين يخرج إلى الحرب أو الصيد أو يقوم بالزراعة أو جنى الثمار والحصاد تصاحبه الموسيقى والغناء.

على أن للحكيم رأيًا فى الفن لا يخلو من الطرافة، يذكر فى كتابه «عدالة وفن» أو «من ذكريات الفن والقضاء» أن تصادف وهو فى مقعد النيابة أن مثل أمام القاضى «حاوى» نشال، وادعى للقاضى أنه فنان، فما كان من الحكيم وهو مستغرق فى تأملاته أن أخذ يفكر فى الحدود الفاصلة بين مهارة الحواة وحقيقة الإبداع فى الفن، وانتهى إلى التفرقة بين ماله بريق وما به إشعاع؛ فيقول: قد يكون البريق خاطفًا كبريق النحاس المجلو ولكنه يصدأ بعد حين، وتاريخ الفن يدلنا على أعمال فنية كانت فى غاية من البراعة والبريق فى عصرها، ولكنها صدئت وانطفأت بعد ذلك إلى الأبد، كما يدلنا على أعمال فنية أخرى لم يكن لها مثل تلك البراعة فى وقتها، ولكنها استطاعت أن تحتفظ بما لها من إشعاع داخلى على مدى العصور التالية. إن البريق وحده يخطف البصر، أما الإشعاع فقد لا يخطف البصر، ولكنه ينفذ إلى أعماق النفس وإلى أبعاد الزمن - ولا نجد أبرع من هذا التفسير عندما نحاول البحث فى حقيقة القيم الجمالية فى أعمال الفن الخالد التى تبقى على مر العصور.

■١١■

إذا حاولنا الوصول إلى جذور الفكر الفلسفى الحديث فسوف نجدها ترجع إلى الاتجاه التجريبى الذى دعا إليه بيكون وهوبز ولوك وهيوم - ثم أثمر بعد ذلك الفلسفة الوضعية positivism التى جعلت موضوعها الرئيسى تأمل خطوات العلماء، فجعلت الفلسفة تابعة للعلوم الطبيعية - ومن الواضح أن هذه النزعة التجريبية وربيبتها الوضعية لا يمكن لهما أن يشكا فى وجود العالم الخارجى، كما أنهما لا تثيران مشكلات رئيسية فى نظرية المعرفة، بل لقد سلم أكثر المفكرين فى هذا الاتجاه بأن الحقيقة هى ابنة الواقع التجريبى.

غير أن هذه المهمة بدأت تتغير منذ قامت فلسفة الرياضيات فى العشرينيات من هذا القرن وبدأت تؤكد حقيقة معينة، هى أن الرياضيات وإن تعاملت مع الكم العددى أو الهندسى، إلا أنها لا تدعى أن نقطة البداية فيها هى المعطيات الحسية sense data، وإنما يتعامل الرياضيون بواسطة ثوابت ومتغيرات لا تعتمد على ملاحظة الواقع

التجريبى- إنما معطياتها إشارات ورموز symbols. ثم ما لبثت العلوم الطبيعية المعاصرة أن استخدمت هذا المنهج الرياضى الذى يتعامل برموز ومجردات هى بمثابة اختزال للواقع التجريبى. وكذلك دخلت الرياضيات كأداة لا غنى عنها فى هذه العلوم الطبيعية التجريبية.

وكان أساس كل ذلك هو قدرة العقل الإنسانى والعلوم الحديثة على استبدال العلامات والرموز المجردة بالوقائع الحسية، وحلت التصورات أو المفاهيم concepts محل الكائنات أو موجودات العالم الخارجى.

وإذا كانت البناءات الرياضية مجرد رموز، فإن معناها يتلخص فى العلاقات relations لا فى الجواهر substances الموجودة. فالأعداد والدرجات degrees تقوم بوظيفة معينة هى أنها تعنى صفات للأشياء الموجودة فى العالم.

ففى عالم العلوم الرياضية والطبيعية يفترض العالم أن «س» تعنى شيئًا وأن «ص» شيئًا آخر، وأن «س» و «ص» ترتبطان بعلاقة معينة، وأن نتائج معينة تترتب على هذه العلاقة، فإذا جاءت التجربة وكذبت هذه العلاقة، فعندئذ يحاول العالم تغيير معنى الرموز المذكورة (س) و (ص). ولكن لا يمكن لأى عالم يعتمد على المنهج الرياضى أن يقول: هذا هو «س» فيترتب على ذلك أن يكون له من الصفات كذا وكذا.

ومما سبق ذكره يتضح كيف أن العلم المعاصر قد زوّد الفلسفة بمفتاح جديد لمشكلاتها القديمة حين كشف عن سر الرموز ودورها فى تقدم وبناء المعرفة الإنسانية.

وقد بدأت معالم هذا الاتجاه تتميز خلال عشرينيات وثلاثينيات هذا القرن. ومن أبرز المؤلفات التى كتبت فى ضوء هذا الاتجاه الجديد. كتاب أوجدن وريتشاردز «معنى المعنى» سنة ١٩٢٣، و«فلسفة الأشكال الرمزية» لأرنست كاسيرر فى ثلاثة أجزاء - برلين أعوام ١٩٢٣، ١٩٢٤، ١٩٢٩، وكتاب «اللغة والحق والمنطق» لإير - لندن سنة ١٩٣٦، و«التركيب المنطقى للغة» لرودلف كارناب - لندن سنة ١٩٣٥، و «الرمزية معناها وآثارها» لألفرد نورث وايتهد - نيويورك سنة ١٩٢٧، و «أسس الإشارات» لتشارلز موريس - شيكاغو سنة ١٩٣٨، وهذه كلها نماذج لا تستغرق كل أهمية الرمزية وفلسفة العلم وفلسفة الفن، ولكنها أمثلة توضح أهمية هذا الإتجاه.

ويهمنا بهذا الصدد أن نذكر أهم إنجاز لهذا الاتجاه فى علم الجمال عند أرنست كاسيرر وسوزان لانجر.

١٢.

تأثر كاسيرر ١٨٧٤-١٩٤٥[٢٧] بفلسفة كانط عندما تتلمذ فى برلين على جورج زمل Simmel وهرمان كوهين، ثم أصبح من أبرز الكانطيين الجدد الذين ضمتهم جماعة ماربورج. وأهم ما أضافه كاسيرر لفلسفة كانط هو نظرته إلى المعرفة على أنها لا تكشف عن طبيعة الكون وحده بقدر ما تكشف عن طبيعة العقل الإنسانى، ثم إن المعرفة لا تمثل إلا مظهرًا من مظاهر نشاط العقل الإنسانى؛ فالعقل الإنسانى يقوم بوظائف مختلفة فى علاقته بالبيئة المحيطة به، ولكى نعرف نوعية العمليات التى تتدخل فى علمه ومعرفته، فلابد أيضًا من فهم مظاهر النشاط الأخرى التى يقوم بها فى ميادين اللغة والأساطير.

وعمليات الإدراك الإنسانى مثلاً لا تتم بغير أن يصطنع العقل لنفسه أدوات وتصورات يدرك من خلالها البيئة الخارجية، ومن هذه التصورات: اللغة وتصورات المكان والزمان والعدد والعلية والجوهر. ومعنى هذا أن الفكر الإنسانى يصطنع لنفسه أدوات هى نظم من الرموز ينظم بها معطيات الخبرة، وهو فى ذلك لا يبتدع أسلوبًا مختلفًا عن أسلوبه عندما يحاول أن ينظم حياته الانفعالية ومشاعره نحو نفسه وغيره وبيئته من خلال الفن والأساطير. فأى خبرة إنسانية سواء كانت خبرة نظرية علمية أو وجدانية خيالية أو انفعالية سلوكية، لا تتم بغير أدوات منظمة يبتدعها الإنسان.

لذلك فقد تجاوزت اهتمامات كاسيرر فلسفة العلم لتكون فلسفة للحضارة تشمل فلسفة اللغة والفن والأساطير، فبهذه النظم ارتفع وعى الإنسان عن مستوى الوعى الحيوانى. وفلسفته تعد امتدادًا لفلسفة هيجل التى كانت محاولة لتفسير ظواهر الروح، ولكنه لم يخضع هذه الظواهر لمنطق عقلانى قبلى كما فعل هيجل، وإنما اعتمد على كثير من نتائج علوم الحياة وعلم النفس والأنثروبولوجيا.

وكان أهم ما وضحه كاسيرر وميّز به الإنسان هو قدرة الإنسان على تجاوز مرحلة الاستجابة للمنبه التى يقف عندها الحيوان والطفل، والارتفاع إلى مستوى القدرة على الاستجابة غير المباشرة للأشياء المحيطة، إذ تتحول المنبهات إلى رموز ومعانى بواسطة ما يسميه كاسيرر بالجهاز الرمزى. فبفضل هذا الجهاز لا يتعامل الإنسان مع الأشياء مباشرة، بل يتعامل برموز لها معان معينة ينشئها الإنسان لنفسه ويستجيب لها. إن هذا

الجهاز عند الإنسان أشبه ما يكون بمحول كهربائى هائل يتلقى المؤثرات التى تقع فى خبرة الإنسان، ثم يشكلها فى لغة أو فى علم أو فى أساطير أو فى فن.

وكثيرًا ما يستجيب الإنسان لظواهر معينة باستجابات لا يمكن أن تصدر عن الحيوان، فقد يتزين، وقد يلجأ إلى الوشم، وقد يرقص بطقوس معينة إرضاء لقوى الطبيعة، أو قد يظل يطوف راقصًا حول مغارة لتتفتح أبوابها، فى حين لا يمكن لفأر أن يقوم بمثل هذا السلوك فى محاولته الخروج من متاهة أو فتح باب المصيدة.

كذلك نجد الإنسان ينشىء أشياء لا تحقق أى حاجات عملية، وإنما لمجرد نشاط هذا الجهاز والتعبير عن قدراته؛ ولذلك حين يثرثر الطفل أو يتحدث الإنسان لمجرد لذة الكلام، فاللغة وإن كانت تقوم بعملية التواصل بين أفراد المجتمع، إلا أنها من جهة أخرى إفراز ونشاط ويحاول الإنسان بواسطته التعبير عن خبرته الخاصة؛ لأنها ليست إلا نوعًا من أنواع العمليات الرمزية التى يقوم بها الإنسان.

ومن هذه العمليات أيضًا ما يأخذ شكل سلوك معين فى إنشاء طقوس وأساطير السحر، وذلك عند محاولة الإنسان التعبير عن خبراته الانفعالية الجماعية التى تصاحب الصيد والحرب والزواج والموت. عندئذ يقوم جهازه الرمزى بإفراز أشبه ما يكون بإفراز النحل للعسل أو بناء الطير لعشه، وهنا يتصرف الإنسان وكأنه مدفوع بقوة ضاغطة تضطره إلى هذا السلوك، فشأنه شأن الإنسان الذى يسلك بضغط دوافع اللاشعور سلوكًا لا يبدو عقلانيًا ولا مبررًا وفقًا لمدرسة التحليل النفسى. ومن هنا يتضح التقاء فلسفة الأشكال الرمزية عند كاسيرر بمدرسة التحليل النفسى عند فرويد فى تفسيرهما لظواهر الحياة الإنسانية سواء كانت سوية عند كاسيرر أو مرضية عند فرويد. فالرقص والفن والأساطير والعلم هى أعراض لعمليات رمزية يفرزها الإنسان شأنها شأن الحلم والهذيان حين تكون أعراض ضغط اللاشعور الجنسى عند فرويد.

ولقد حاول كاسيرر التمييز بين أشكال الفكر الإنسانى المختلفة لبيان اختلاف المنظور فى كل منهما، فالعلم تعميم يستخدم اللغة والتصورات المنظمة للإدراك الحسى، فهى تموضع أو تجسد objectification لانطباعاتنا، أما الفن فيعتمد على تكثيف الخبرات الشعورية وهى تموضع لحدسنا بالصور. وتقترب الأساطير من الفن، فكلاهما تكثيف للانفعالات التى تصاحب خبرات الإنسان فى الحياة، ولكن الأساطير تقترب من

الدين؛ لأنها تنطوى على معتقدات معينة، ولا يكون الفن كذلك لأنه أقرب إلى الوهم. والأساطير تراث اجتماعى، فهى ترتبط كل الارتباط بطرق السلوك الذى يأخذ شكل الطقوس فى المجتمعات القديمة، وهي تقدم التفسير النظرى الذى يبرر قيام الجماعة بهذه الطقوس وما يصاحبها من انفعالات.

وأخذ كاسيرر عن كانط وعن الكانطيين الجدد تفسيرهم للفن على أنه ميدان مستقل عن ميدان المعرفة العلمية التى تعتمد على تصورات الذهن، ورأى أن الخلق الفنى أقرب ما يكون إلى عملية إبداع وتشكيل، أو هو ثمرة تفاعل تصورات الذهن وانطلاق الخيال الحر، فالصورة والحرية كلاهما من أهم منابع الخلق الفنى، وهما ليسا خصمين بل حليفين ضروريين مكملان لبعضهما البعض فى كل العبقريات الفنية.

- ١٣ -

سوزان لانجر (١٨٩٥ - ١٩٨٥)

وقد سارت سوزان[٢٨] على خطى كاسيرر، فهى ألمانية الأصل مثله تأثرت باتجاهه الرمزى الذى ظهر فى دراستها للمنطق، فكتبت مقدمة للمنطق الرمزى عام ١٩٣٧، ثم طورت أفكارها وطبقت منهجها على الفلسفة بوجه عام فى كتابها «الفلسفة فى ضوء جديد» (١٩٤٢) Philosophy in a New Key عرضت فيه للرمزية فى مجالات مختلفة عديدة كالعلم والدين والفن والموسيقى، ثم عممت نظريتها فى الموسيقى على سائر الفنون فى مؤلفها «الوجدان والشكل» (١٩٥٣) Feeling and From و «مشكلات فى الفن» (١٩٥٧) Problems of Art.

وقد حافظت لانجر على أسس فلسفة كاسيرر الكانطية الجديدة، فتوسعت فى فهم الملكات والمبادىء المنظمة للخبرة الإنسانية، سواء كانت فى العلم أو فى الفن أو فى الدين، وبينت كيف يتجاوز الإنسان باللغة مرحلة الاستجابة المباشرة للبيئة، وكيف يستطيع بفهمه لمعانى الأشياء أن يحيا فى عالم هو من الاتساع أضعاف عالم الحيوان. إنه لا يتعامل مع الأشياء مباشرة، بل مع شبكة من الرموز، ولغة الإنسان ليست مجرد اتصال communicative، بل هى أكثر من ذلك؛ لأنها تشكل عالم المحسوسات وتقدمه للإنسان فى صورة يفهمها representative.

والفن يشكل عالم الوجدان الإنسانى، وبواسطة هذا التشكيل يصبح الوجدان موضوعًا للتأمل. لذلك تتفق سوزان لانجر مع عدد كبير من نقاد الفن الذين عرّفوا الفن بأنه شكل أو صورة معبرة Singificant Form، على حد تعبير الناقد التشكيلى كلايف بل Clive Bell وروجر فراى Fry، فقد انتهى هذان الناقدان إلى هذا الرأى فيما يتعلق بالتصوير، خاصة بعد أن تطور هذا الفن تطورًا نأى به عن أن يكون تمثيليًا، وظهرت فيه الاتجاهات التجريدية إلى حد أن كاد يستغنى فى بعض الأحيان عن تقديم أى موضوع فى بعض اتجاهاته Non Objective Art، كذلك عرّف بل وفراى الانفعال الجمالى بأنه استجابة للعلاقات الشكلية، ولتذوق الصورة فى العمل الفنى؛ لأنها موضع الابداع والخلق والعنصر الثابت الخالد فى أى عمل فنى.

وإذا صدق هذا الرأى بالنسبة للفنون التشكيلية، فإنه يصدق بوضوح أكثر إذا ما طبق فى مجال الموسيقى، فالموسيقى فن لا تمثيلى، وهى فن يختفى المضمون فيه حتى ليتحد بالشكل، وفى الموسيقى لا يحتاج المتذوق لها أن يبحث عن أى تصورات أو أى تمثيل مستمد من العالم الخارجى؛ لأنها على حد قول الناقد الموسيقى إدوارد هانسلك لا تمثل شيئًا من العالم الخارجى، وإنما هى عالم آخر من الأفكار الموسيقية.

ولكن سوزان لانجر تضيف فى تفسيرها للشكل والصورة فى فن الموسيقى بأنها أشكال معبرة عن جانب هام جدًا من الإنسان هو عالم الوجدان الذى تعبر عنه، فالأنغام الموسيقية فى نموها وصراعها وتوقفها وسرعتها تماثل ما يجرى فى باطن الإنسان من مشاعر ووجدانات. ويمكن أن تكون الموسيقى بهذا المعنى تجسيدًا لحياة الوجدان، وتشكيلاً يرمز لما يجرى فى باطن الإنسان من انفعالات، ولكنها ليست تعبيرًا مباشرًا عن انفعالات الإنسان ووجداناته، وإنما هى تشكيل لتصوراته عن هذه الانفعالات والوجدانات يمكن تأمله ويمكن أن يكون مشتركًا بين الفرد وغيره من أفراد المجتمع. وبذلك ينطوى الفن على قيمة معرفية مصدرها أن الانفعال يتحول إلى موضوع يمكن فهمه وله تصوراته ومعانيه.

وفى هذا تختلف سوزان لانجر عن فلاسفة التحليل المنطقى وأتباع الوضعية المنطقية عندما يفسرون القيم الجمالية تفسيرًا سيكولوجيًا فيسلبونه المعنى طالما كان فى رأيهم مجرد تعبير عن الانفعالات الخاصة بالمتذوق، وطالما كانت الأحكام الجمالية عبارات لا تنطوى على أية حقيقة، إذ لا يمكن وصفها بالصدق أو بالكذب.

وكذلك تختلف لانجر عن فلاسفة التحليل المنطقى حين ترى أن عالم المعنى لا يقتصر على المعرفة العلمية وحدها، بل إن الإنسان يستخدم قدراته العقلية فى تصوير ما يخفيه وما يحبه، وهو لا يستخدم قدراته العقلية فى العلم فقط، بل يستخدمها فى تشكيل عالمه الفنى وفى تصوراته الأسطورية؛ ولذلك فهى ترى أن للفن دورًا عظيمًا فى الكشف عن عالم من المعانى والبناءات التى ينشئها الإنسان ولا تكون أقل أهمية فى الكشف عن حقيقة فكره عن النظم العلمية المختلفة.

وتنتهى لانجر إلى القول بأن هناك قدرًا من المعرفة يتدخل فى الإدراك الفنى عند الفنان والمتذوق. ولشرح القيمة المعرفية فى الإدراك الفنى يمكن أن نجعل نقطة البدء ما ذهب إليه كثير من الفلاسفة والمفكرين من أن الفن يعتمد على حدس intuition معين. ولكن تورط أكثر القائلين بهذا الحدس الفنى فى وصفهم لهذا الحدس بخصائص تجعله أقرب إلى الإلهام وإلى الرؤية اللاعقلانية أو إلى أنه شعور feeling، وهنا توجه لانجر نقدها لهذه التفسيرات التى ارتبطت بالحدس. وأول ما تؤكده هو ضرورة الاحتراس من الخلط بين المعرفة الحسية وبين الشعور feeling، ذلك لأن الشعور هو ميل للاعتقاد فى مبدأ معين يوجه سلوك الإنسان، وليس الشعور معرفة. كذلك ليس هذا الحدس إدراكًا إلهاميًا بكائنات غيبية لا علاقة لها بأحداث الواقع، بل إنه فهم وإدراك يتعامل برموز مرئية أو كائنات مدركة إدراكًا حسيًا.

والخلاصة أن الحدس لا يمكن تفسيره على أنه نوع من المعرفة التى تعلو على الحس والعقل، ولكنه منهج فى المعرفة يتدخل مع الحس والعقل.

وتشير لانجر إلى التفسير الذى وضحه أيونج C. A. Ewing فى محاضرة له فى الأكاديمية البريطانية عام ١٩٤١ عنوانها «العقل والحدس» Reason and Intuition؛ إذ يذهب فى مقالته هذه إلى القول بوجود إدراك مباشر غير استدلالى ومن الضرورى افتراض وجوده فى كل استدلال. فمثلاً عندما نستدل على نتيجة معينة فنحن ندرك مقدمًا بأن هناك ارتباطًا بين هذه المقدمات وهذه النتيجة، وهذا الإدراك المباشر ليس استدلالاً، ولكنه حدس ضرورى يخدم الاستدلال.

وهذا الإدراك الحدسى سبق أن توصل إليه الفيلسوف الانجليزى جون لوك فى بحثه فى «الفهم الإنسانى» وسماه بالنور الطبيعى Natural Light، وضرب أمثلة توضحه فى

معرفتنا التى تقوم على أنواع من الإدراك الحدسى المباشر، وأهم هذه الأمثلة قوله: إن العقل يدرك أن الأبيض ليس أسود، وأن الدائرة ليست مكونة من زوايا، وأن الثلاثة أكثر من الإثنين ومساوية لواحد واثنين؛ إن مثل هذه الإدراكات المباشرة للعقل غير استدلالية وهى المقصود بالحدس. ويفهم من ذلك أن الحدس عند لوك ليس اكتشافًا لحقيقة ميتافيزيقية تسمى بالجوهر Substance، ولا هو التقاء بماهية لا يدركها الإنسان العادى، بل هو منهج فى المعرفة لا يتعارض والتفكير الاستدلالى، بل إن التفكير الاستدلالى يفترض وجوده عندما يتعلق الأمر بإدراك العلاقات والأشكال والمعانى. وبهذا تأخذ لانجر بما سماه لوك بالنور الطبيعى، لأنه حدس منتج لمعرفة منطقية، وهو ذلك النوع من الإدراك المباشر الذى يدرك الخصائص الشكلية والعلاقات والمعانى والمجردات والأمثلة، وهو أسبق من أى إيمان belief يحتمل الصواب والخطأ، وأسبق من أى عمليات تفكير استدلالى يمكن أيضًا أن تصح أو تخطىء. إنه لا يكون صادقًا أو كاذبًا، ولكنه إما موجود أو غير موجود.

وعندما نكون فى مجال الفن فنحن لابد أن نعتمد على هذا الادراك الحدسى؛ لأننا لا نقوم بعمليات فكرية استدلالية عند تذوقنا للفن. إننا ندرك الشكل، وهو رمز يبدعه الفنان وينشئه، ولكنه لا يقصد أن يشير به إلى تصورات محددة، ولكنه يتركه يوحى لنا بمضمون Import وليس بمعنى محدد Meaning؛ فالعمل الفنى يتميز بأنه رمز وليس إشارة أو علامة Sign، إنه ليس كالعلامات التى تستخدمها العلوم المختلفة وتسمى مجازًا برموز؛ لأنه ليس أداة بها معنى محدد. وقد سبق أن وضح تشارلز موريس الفرق بين الرمز الفنى وبين الرموز أو الإشارات والعلامات المستخدمة فى العلوم Signs، حين ذكر أن الإشارة ليس لها معنى نستمده من تأملنا لها، وإنما تستمد معناها من دلالتها على شىء نتفق على أن نستعملها للإشارة إليه، أما الرمز Symbol فله فى ذاته مضمون خاص به ندركه مباشرة من مجرد تأملنا له وانفعالنا به، فكأن الشكل يوحى بالمضمون ويتحد به اتحادًا عضويًا بحيث يترتب على ذلك أن أى تغيير فى الشكل يتبعه تغيير فى المضمون، فلو غيرنا فى اللون الأسود فى اللوحة واستبدلنا به الأحمر فلن يظل المعنى واحدًا، أما الإشارة فصلتها بمعناها صلة اتفاقية مصطنعة، ومن ثم يصبح فى إمكاننا أن نستبدل إشارة بإشارة أخرى متى اتفقنا على أن يكون لها نفس المعنى كما لو استبدلنا بالعدد ٣ العبارة ٢ + ١ أو رمزنا لها بالمثلث.

وبناء على هذا التفسير لطبيعة الادراك الخاص بالرموز الفنية أمكن للانجر أن تقول: إن اللوحات والتماثيل هى رموز لها مضمون وجدانى وتكشف عن نوع معين من التصورات المعرفية بهذا المضمون، وأن كل هذه العناصر هى التى تكون موضوعًا للإدراك الحدسى الذى يتدخل عند تذوق الفنون، ويزداد هذا الإدراك كلما كان الشكل أكثر تعبيرًا وإيضاحًا عن المضمون.

وواضح مما سبق أن الإدراك الفنى يقع دائمًا على الشكل ويفهم بغير تعميم أو استدلال أو تجريد؛ لأن الفن الجيد فيه التجريد والتعيين معًا وفى آن واحد، إنه تجسيد لما هو كلىّ. ويقترب الكاتب الفرنسى فلوبير Flaubert من هذا الرأى عندما يقول: إن الفكرة Idea لا تدرك منفصلة عن رمزها، إنها الكلى فى الشىء Universalium In Re فالإدراك الحدسى الذى نتذوق بواسطته الأعمال الفنية ليس شيئًا مختلفًا كل الاختلاف عن إدراكنا الحدسى للأشكال والعلاقات التى تدخل مادة لتفكيرنا الاستدلالى فى الحياة اليومية.

وكذلك يتضح لنا أن الرؤية الفنية لا تنفصل عن رؤيتنا لموجودات هذا العالم المحيط بنا فى حياتنا اليومية، ولكنها تتميز بأنها تدرك الصور المعبرة عن ذلك الجانب الوجدانى الذى لا تستطيع اللغة العادية التعبير عنه والذى يشكل أسلوب الحضارة والثقافة التى نعيشها.

فاللغة والفن يقومان بمهمة واحدة هى تصوير وتشكيل خبراتنا. اللغة تشكل وتصوغ إدراكنا لموجودات البيئة الخارجية المحيطة بنا وعلاقتنا به. أما الفن فهو يشكل ويصور حقائق عالمنا الباطنى وما فيه من وجدان وانفعال ومشاعر ويقدمها فى رموز، ويلعب الخيال الفنى الدور الرئيسى فى إبداعها. ومما لا شك فيه أن الفن يكشف عن عالمنا الداخلى بقدر ما تكشف اللغة عن عالمنا الخارجى: فاللغة تنظم خبراتنا الحسية وانطباعنا بما حولنا من أشياء وتستخدم فى هذا الرموز الاستدلالية Discursive، أما الفن فيقوم بتصوير خبرتنا الشعورية بواسطة رموز تمثيلية Presentational Symbols.

وخلاصة القول هى أن الفن يقوم بدور عظيم فى الكشف عن أساليب الوجدان التى تختلف باختلاف الحضارات وتتغير بتغير الأجيال، كما أنه يؤثر فى طرق وأسلوب الإدراك الفنى حين يقوم بتجسيد الوجدان وتصويره فى أشكال وصور قابلة للإدراك الفنى، أى أنه يحول ما هو وجدان ذاتى فى طبيعة الإنسان إلى موضوع Objectification

of emotions، ولكنه فى نفس الوقت يمكن أن يقوم بعملية أخرى عكسية حين يدرب عيوننا وآذاننا وإدراكنا على استيعاب جانب من البيئة الخارجية ويحوله إلى عالم خاص بنا، فتتشبع الحقيقة الخارجية بمعانى وصور وخيالات من خلق أنفسنا؛ وبهذا فهو يخلع الذاتية على الطبيعة الخارجية Subjectification of Nature.

الفن باختصار فى رأى الفيلسوفة المعاصرة سوزان لانجر يقوم بوظيفتين عكسيتين: الوظيفة الأولى هى أنه يحول الخبرة الذاتية إلى موضوع ندركه إدراكًا فنيًا، والوظيفة الأخرى المقابلة هى أنه يحول الموضوع إلى خبرة ذاتية.

وتنتهى سوزان لانجر من ذلك إلى تأكيد أهمية التربية الفنية حين تصفها بأنها تربية للوجدان والمشاعر الإنسانية، وتهذيب لهذا الجانب الذى لا تستطيع اللغة العلمية الوصول إليه. وترى أن إهمال هذه التربية يعرض أفراد المجتمع لفوضى الانفعال والوجدان الذى يسىء إلى الطبيعة البشرية، فالفن السيئ رمز لشعور ووجدان سيئ[٢٩].

الفصل الثالث

الأسس الفنية للواقعية الروحية

١

لكى نصل إلى فهم طبيعة «الواقعية الروحية» تاركين جانبًا الانطباعات المتنوعة، وعموميات اللفظ المشتركة، يجب أن نفهم المكونات التى تدخل فى حدود هذا المصطلح. ويجب أن نقارن تلك المكونات بعضها ببعض. ولكن قبل أن ندخل فى مكونات هذا المصطلح، يجب أن نقارن الواقعية الروحية كاسم لنظرية أدبية بتعاريف لنظريات أدبية أخرى. أكانت «الواقعية الروحية» رد فعل ضد المثاليين أو بمعنى آخر ضد الرومانسية، أو امتدادًا لجمالية هذه الرومانسية؟ أم كانت حركة موازية للطبيعية أو مقابلا لها؟ الحق أنها مركب الموضوع، أو ما يترجمه العقاد بمصطلح «التركيب» عند هيجل synthesis، للطبيعية والمثالية. ويعطى لها ديلثى Dilthy اسم الواقعية المثالية Objective idealism لكن الحق أنها تختلف عن تعريف «ديلثى» لهذه الحالة. لأن الحالات التى تندرج تحتها تخرجها من هذا الإطار الضيق الذى يضعها فيها «ديلثى». فهناك نقط التقاء بين «الواقعية الروحية» وبين مفاهيم شبيهه أخرى مثل: الهرمسية التى نقلها لنا أفلوطين، الرمزية، الصوفية، السريالية، والشعر الفلسفى. كما أنه فى مجال الأدب لا يمكن الحكم بحدود قاطعة، فكما رأينا فى المثالية كان هناك تحول غير ملموس من العقل إلى الوجدان وأصبح الشعور أو العاطفة أو الوجدان هو مركز الإبداع.

تتميز «الواقعية الروحية» بثنائية تتمثل فى إسقاط الرؤى الباطنية على العالم الخارجى، وتضع التراسل بين الرؤية الباطنة والواقع الخارجى، أو فى وسط الحدث، بين ما هو ذاتى وما هو موضوعى. والغاية هى تخطى الحاجز بين العالمين، من أجل

خلق عالم جديد أو واقع أسمى، أو من أجل الاكتشاف المنظم لأعماق الذات. وهذه الحالة الوجودية تضع الإنسان فى منطقة «البين بين» أو «البرزخ» كما يقول ابن عربى، وتشير عوالم «البين بين» أو العالم «البرزخى» إلى التسوية بين الخلود الذى لا يصدقه عقل والهلاك الذى لا يقبله أحد، وهاتان المنطقتان تعتمدان على الزمان والمكان. وقد عبر الرمزيون عن إحساسهم بالزوال والإحساس بالقدسية، باستخدام الطبيعة وسيطًا بين إدراكهم الملموس ومثلهم العليا المجردة ؛ لذا خلقوا نظامًا استعاريًا يوضح التجريدى من خلال استخدام مصطلحات حسية. لكن ظل العالم الطبيعى حاجزًا، ومقياسًا للرموز الإلهية. ومن خلال إدراك الازدواجية بين أرواحنا وأحاسيسنا يستطيع الشاعر أن يقترب من التوحد النهائى فى الآخرة. وعلينا أن نرى فى تعدد أحاسيسنا مجرد إشارة إلى الحس المتزامن الذى يمكن أن يحدث خلال عملية توحد الحياة السماوية والحلم، مثل كل الحالات الأخرى غير المعقولة. تدخل إلهى، وحدس داخلى بمشاهدة اللانهائى. لذا أرى أن تعبير «الوضعية المثالية» الذى يستعمله «ديلثى» غير كاف.

وإلقاء نظرة على مسرح هوبتمان يعطى توضيحًا أفضل من أى تعميم للتطور الداخلى للنظرية الأدبية «الواقعية الروحية». ومسرحية الناقوس الغارق The Sunken Bell، صدرت عام ١٨٩٧، تعتمد على حكاية للأخوين "جريم"، تعرض موضوعًا أساسيًا، سؤالاً رأيناه من قبل فى المسائل الميتافزيقية؛ قارع الأجراس. يسأل هينريش: «من أين جئت؟ وإلى أين أمضى؟ ولم يجد إجابة مرضية فى دينه. ويصيح قائلاً: اللعنة على كنيستهم وعقيدتهم»؛ إنه متصوف لا ترضيه أديانهم القائمة، كما يحدث لكثير من فنانى العصر، ومع ذلك بعد أن رفض الدين عندهم، وجد ظمأه للمجهول دائما لدرجة أنه اضطره للبحث عن أشكال أخرى لما هو رائع، أشياء كالسحر مثلاً. وجد كائنًا غامضًا يذكره بميلزان، شكلاً أكثر وعيًا لميولها الصوفية، ويظهر لنا فى الواقع، كما نعرف، أنها تملك قوى خارقة، وتقنع البطل بأن يصنع ناقوسين من أحجام أكبر مما هو عادى، وأن يرفع الناقوس منهما إلى أعلى مرتفعات الجبل كى يستقر فيما بعد فى قاع بحيرة - ولأن الإنسان بالتأكيد لا يستحق فى الواقع هذا السمو الروحى، فإن عمله محكوم عليه بالنسيان مثلما يغرق هذا الناقوس فى عمق البحيرة.

تلك المسرحية تمثل فى رأيى تطور الواقعية الروحية مرورًا بالهرمسية والرمزية والصوفية والسيريالية والشعر الفلسفى حتى مرحلة السقوط.

يسير هذا البحث على ثلاثة محاور.

- طبيعة الشعر.
- مفهوم الشاعر.
- مفهوم الشكل الشعرى وتشكيل المعمار الرمزى.

أولاً فى مجال طبيعة الشعر، نعرض لخمس حركات تدخل فى إطار الواقعية الروحية هى: الهرمسية، الرمزية، الصوفية، السريالية، وأخيرًا الشعر الفلسفى.

-٢-

تعود الهرمسية التى تظهر فى الشعر الإيطالى[1] ذى الإلهام الرمزى، فى أحايين كثيرة، إلى طابع اللغة الإيطالية نفسها، فهى تعطى فى التعبير الموجز معانى متنوعة. ومثال هذا الشعر الموجز، الغنى بالمعانى، ما نجده فى قصيدة «الصباح Mattina» للشاعر أونجاريتىّ Ungaretti:

اتنوّر.

فى رحابه.

وفى استخدام كواسيمودو Quasimodo المثير لكلمة «الحيّز Spazio»، للتعبير عن صورة الزمان والمكان فى الوقت نفسه:

شعاع «مماثل» يحاصرنى

فى بؤرة من الظلام

وعبثًا احاول منها الفكاك.

احيانًا يُغنى فيها طفل

ليس طفلى، وحيزُ الحيّز

ويفتر عن ابتسامة ملاك ميت.

يحطمنى. وهو حب الأرض

أرض طيبة رغم ما تهدر به من مهاوٍ

من مياه.. من نجوم.. من ضياء

ورغم أنها فردوس - مهجور - تنتظر

بها من روح وضجر(٢).

وغالبًا ما تتحول الرموز إلى مجاز بسيط، كما فى قصيدة «أنهارى I fiumi» للشاعر أونجاريتىّ حيث يشبِّه الشاعر، فى نهاية القصيدة، مراحل حياته بالأنهار والورود:

هذه هى أنهارى

يعبق بذكراها أوزينتزيو النهر

هذا هو حنينى

يبدو لى

فى كل منها

الآن وقد جن الليل

تتراءى لى حياتى

تُوَيْج زهرة

من الظلمات(٣)

وفى المقطع الأخير من قصيدة «الليل O Notte»، من ديوان «حياة إنسان Vita d'un Uomo»، للشاعر أونجاريتىّ، تتماثل العناصر القاحلة مع العقم الباطنى، بالأسلوب الذى استخدمه لافورج.

صَمْت المحيطات

أعشاش من الوهم فى الفضاء

أيها الليل(٤)

كانت أول محاولة قام بها شوبرت لتعريف الرمزية أنها «التعبير اللفظى المركّز». وفى كتابه «رمزية الحلم Symbolik des Traumes» صدر عام ١٨١٤، رأى الحاجة ماسة إلى استخدام جديد للُّغة، لتعبر بإيجاز عن العلاقات بين المجرد والمادى. ولحظ ما لم يستطع بعض معاصريه من الألمان رؤيته، وما استطاع قارئوه من الفرنسيين، وهم من الجيل الذى خلفه، أن يلتقطوه، وهو أن الرمز يجب ألاّ يكون مجردًا، وإنما يجب أن يصب فى لغة ذات صور حسية.

لقد حاول الشعراء أن يعبروا عن تجربة غير عادية فى لغة الأشياء المرئية، والتى كل كلمة فيها رمز تقريبًا؛ لأنها لا تستخدم طبقًا للاستعمال العادى، وإنما تبعًا لتداعى الخواطر حين ينأى بها واقع أبعد عن الحواس.

إن الموضوع الأساسى الأعظم فى الرمزية هو صراع الإنسان ضد العبث، عندما يلحظ سلطان الموت على وعيه. ويبدو هذا الصراع الموضوع المهيمن الذى خلق الشعر من أجله عند كل الشعراء العظام فى أوائل القرن العشرين. وفى نطاق تنوعاته يمكن أن نطلق عليه اسم «ديناميكية القنوط» ونلحظ إلى جانب ذلك الوعى المستمر بالوظائف العالية لعبادة النرجسية، «الأنا» العالمية، التى تتناول اهتمام الإنسان الوحيد والدائم والخالد بالوضع الإنسانى، المشكلة الوحيدة الهامة. ويعبر ڤاليرى عن هذا حين يقول: «إن أسمى طاقات التأمل العقلى شكل من النرجسية التى تعلو على الأنانية»(٥). ويصبح الاهتمام بالنفس وسيلة للحفاظ على ما هو إنسانى فى فراغ الكون، والجانب الأكبر من تيار الشعر الكونى الذى ينتشر تحت مظلة الرمزية هو دفاع عن العنصر الإنسانى فى خضم الهاوية، أكثر منه إعجابًا بما هو كونى.

وهنا يكمن الفرق بين الشعر الرمزى والشعر الصوفى ، حيث يكون فى الأخير النظر إلى الكون على أنه من بديع صنع الله.

وقد عرف بودلير الشعر فيقول:

«إن الشعر هو التعبير، باللغة الإنسانية المنبثقة من إيقاعها الأساسى، من المعنى الغامض لمشاهد الوجود. إنها بذلك تهب الأصالة لوجودنا، وتكون المهمة الموحية الوحيدة»(٦).

حدد «فيليب فان تيغم» نظرية «بودلير» فى الشعر، فقال:

«ان غرض الشعر - بالنسبة لكل جيل - هو الالتفات نحو الأحاسيس الجديدة. فى كل ما هو جديد. وبالنسبة لكل شاعر - فإن الغرض، كل ما هو شخصى فى ذاته. وليست نظرات الشاعر إلى العالم الخارجى، إلا وسائل، يعبر بها عما فى داخله من حالات نفسية دقيقة، يستشعرها، بفضل الحقيقة التى توحى بها الأشياء. إن المقام الأول يعطى للمخيلة الموحية، لا للملاحظة المغمورة... وبذلك تتضمن هذه النظرية قواعد المذهب الرمزى»(٧).

ولم ينس «بودلير» أن يشرح نظريته هذه، على أكثر من صعيد، من خُلق، وخير وعلم، وغير ذلك:

فرأى فى الشعر، حالة لا تستهدف تعليمًا ولا فائدة، ولا حتى تعزيز الوجدان، «فالشعر لو عدنا إلى ذواتنا. وسألنا نفوسنا، واستعدنا ذكريات الهوى، لما وجدنا له هدفًا غير ذاته، ولا يمكن أن يكون له هدف آخر. والقصيدة الكبيرة النبيلة الجديرة حقًا بهذا الاسم، هى تلك التى نظمت للذة النظم فحسب»(٨).

وقد تنبه «بودلير» إلى علاقة الشعر بالأخلاق، وما ينجم عنه الشعر من ترقية النفس نحو مدارك الفضائل العليا، فأعلن أن الشعر لا يتعارض مع سمو الروح الخلقى، وترفعها عن الابتذال. ولكنه أى الشعر، لا يعود شعرًا إذا هو اتبع هدفًا خلقيًا. «لا يمكن للشعر، تحت طائلة الموت أو الانحطاط، أن يتشبه بالعلم أو بالأخلاق. فهدفه ليس الحقيقة، بل هو ذاته. أما طرق بيان الحقائق، فلها شأن آخر»(٩).

«وبهذا المعنى، فإن العمل الشعرى لدى الشاعر، هو منارة Phare، تفسِّر أشعَّتُها المعنى الإلهى للخَلْق، والتى عن طريقها يتضح المعنى الرمزى»(١٠).

وهذا بدوره، يؤدى إلى رؤية ثانية تبينٌ أن العمل الشعرى، ليس فقط انعكاسًا للجمال الكلى، بل هو أيضًا «انعكاس الفنان على فنه، وهو ما يؤكد نظرته الميتافيزيقية»(١١).

وبالنسبة لنظرية «بودلير» فى الجمال، فقد أوضح، أن الجمال لا زمان له ولا حدود، كل ألوان الجمال تتألف من عناصر أزلية وأخرى عابرة.. أو من عناصر مجردة، وأخرى خاصة. ولا وجود لجمال أزلى.

ولقد سلك الرمزيون فى سبيل تحقيق ذلك طرقًا شتى، اختلفت من فترة إلى أخرى، ومن شاعر إلى آخر بحسب المفهوم العام الذى يراه. ومن هذه السبل نرى: الغموض، الإيحاء، الموسيقى وتداعى الأفكار.

يعبِّر «بودلير» عن إحدى حالاته النفسية المترامية الظلال، بقالب تعبيرى هو الآخر غارق فى ضبابية الرؤية:

«مادامت هذه النار تحرقنا فى الصميم، فإننا نريد

أن نغوص فى اغوار الهاوية: جحيمًا أو نعيمًا، ما هَمّ؟

فى اعماق المجهول لكى نتوصل إلى الجديد!»(١٢)

أو كما قال فى قصيدة أخرى، تحت عنوان «غسق المساء» مناجيًا المساء المضطرب الذى يشبه المتآمر:

«إجمعى شتاتك ايتها النفس، فى هذه اللحظة العصيّبة

واغلقى اذنيك عن هذا الهدير.

إنها الساعة التى تشتد فيها أوجاع المرضى!

فالليل المظلم يأخذ فى خناقهم

يُنهى مصيرهم، فيذهبون إلى الهاوية المشتركة

والمشفى يمتلىء بانفاسهم -

لا احد يأتى ليبحث عن الحساء المعطَّر، فى زاوية من

زوايا النار، فى الماء، بالقرب من روحٍ حبيبة...»(١٣)

إن الغموض - هنا - لا يتأتى فقط من المعانى والصور والإيحاءات، بل من المشاعر التى تصاحب ذلك. وهى مشاعر تعمد الرمزيون أن تكون غامضة. لأن الغاية من الشعر ليست الفكرة الواضحة، ولا الشعور الواضح المحدد، ولكن غموض الأحاسيس القلبية وعشق المشاعر النفسية والحالات المبهمة للروح الإنسانية.

لمّا كانت الرمزية تنظر إلى العالم الحسّى بكثير من القلق والتوجّس، فلا تلمح منه إلا رسومًا أو أصداء لعالم آخر غير منظور، تكمن فيه الحقيقة الجوهرية لعالم الإنسان..

فإنها قد اتجهت منذ البداية إلى نظام تعبيرى، يختزل كثيرًا من المعانى والألفاظ المتداولة، فيغلّف بعضها برداء لم تعرفه، ويضع البعض الآخر فى مناخ جديد لم تعهده.

لا شىء يقصد لذاته فى عالمنا الحسى، وعندما نعرض لأشياء هذا العالم فإننا نتجنب ثلاثة أمور: «عدم اختيار المواضيع الخارجية لذاتها، عدم التعبير عنها أو تفسيرها، وعدم النظر إلى الأفكار بحد ذاتها.. فالرمزية ترمى منذ البداية إلى حركة مثالية فَنِّية، يتمُّ فيها ربط ما بين العالمين، العالم الحسى والعالم المجرّد، عن طريق «تراسل الحواس» الذى عبر عنه وغنّى به بودلير»[١٤].

ويوضح فيليب تيغم، النقطة الأخيرة توضيحًا فنيًا، فيقول:

«إن بودلير لا يرى فى تراسلاته Correspondances لعبة خالصة للمخيلة الشعرية بل «هى عمل رئيسى فى سياق نظام كونى. ولهذه التراسلات، مهمتان: الأولى فكرية تجريدية والثانية حسيّة. لكل فكرة مجردة معادلها فى الحقائق الحسيّة. ومن جهة أخرى، فإن التراسل يقع فى الميدان الحسى نفسه حيث نجد علائق داخل هذا الميدان. وهنا يكمن دور الشاعر؛ الربط الفنى الدقيق بين العالمين الحسّى والمجرّد»[١٥].

ويعتبر الغموض، أبًا للإيحاء، باعثًا له، دون أن يعنى ذلك، انفصالاً أو استقلالاً، فهما يسلكان دروبًا واحدة، الواحد إلى جنب الآخر، وقد يندمجان معًا فتصبح الكلمة الغامضة أو الصورة الغامضة هى ذاتها مثار وحى وتأثير على الآخرين.

وما دام الأدب الرمزى، لا يسعى إلى نقل المعانى، لصالح الفكرة، فقد اهتم بنوع آخر من هذه المشاركة الوجدانية ما بين الكاتب والقارىء، تقوم على نشر العدوى، ونقل حالات نفسية من الكاتب إلى القارىء، أو على الأصح: الإيحاء بها. وبالتالى لا يسعى الأدب أو الشعر الرمزى إلا إلى أن ينقل وقع الأشياء الخارجية أو الداخلية من نفس إلى نفس.

ومن القصائد الرمزية التى تمثل رمزية «مالارميه» أفضل تمثيل، قصيدته الشهيرة «البعث» أو «التجديد» Renouveau:

«لقد طرد الربيع الشاحب فى حزن

الشتاء - فصل الفن الهادىء. الشتاء الضاحى.

وفى جسمى الذى يسيطر عليه الدم القاتم

يتمطى العجز فى تثاؤب طويل.

إن شفقاً أبيض يبرد تحت جمجمتى

التى تعصبها حلقة من حديد وكأنها قبر قديم

واهيم حزيناً خلف حلم غامض جميل

خلال الحقول التى يزدهر فيها عصير لا نهاية له

ثم أخرُ منهوكَ العصب بعطر الأشجار

وأحفر برأسى قبراً لحلمى

وأعض الأرض الساخنة التى تُنبتُ النرجس

اغوص منتظراً ان ينهض عنى الملل

ومع ذلك فزرقة السماء تبتسم فوق سياج الشجر المستيقظ

حيث ترفرف العصافير كالزهر فى ضوء الشمس(١٦)

هنا نرى أن القصيدة قد تضمنت حشدًا من الحالات الفلسفية الغامضة المتداخلة تداخل الصور والمعانى والممتدة امتداد الإيحاء المتنوع الخصب، فى غلاف رقيق من الحزن الذى يؤلف النبع الدافق لكل الصور والأحاسيس الشعرية.

-٤-

ولكن مع مرور الوقت تحول الشعر الرمزى، من مجرد البحث عن الذات الضائعة، الحالمة المفعمة بالحزن أو الفرح، التى درج عليها الرومانسيون.. إلى نوع من الصلاة الخاشعة المكتنفة بالإخلاص والسمو النفسى اللامحدود.

وهو ما أوضحه الناقد الفرنسى «أبيّه بريموند» (١٨٦٥-١٩٣٣) فى أكثر من نقطة وصورة، أبرز ما فيها ما لخصه إحسان عباس قائلاً:

١ - ليس من الضرورى أن نحصل من القصيدة على معنى؛ لأن هناك سحرًا منفصلاً مستقلاً عن المعنى.

٢ - الشعر نوع من الموسيقى، غير أنه ليس موسيقى وحسب.

٣ – هناك شىء اسمه السحر، هو الذى يعبر عن حالة عاشها الشاعر قبل أن يعبّر عن نفسه. ونحن نعيش خلال القصيدة فى هذه التجربة. والفرق بين الشعر والنثر، أن كلمات النثر تثير نشاطنا وتكيفه، أما كلمات الشعر، فتهدّىء هذا النشاط أو توقفه.

٤ – الشعر سحر صوفى مقترن بالصلاة»[١٧].

وبغض النظر عن إمكانيّة أو عدم إمكانية تحقق موسيقى الشعر الخالص وتخليصه من كل آثار النثرية، فإن ما حققه الشعر الرمزى فى هذا الصعيد، يبقى إنجازًا أدبيًا كبيرًا وخلاصة تجربة إنسانية انصهرت فى بوتقة الفن الخالص. فإذا لم يتمكن الرمزيون من خلق قصائد من الشعر الخالص، فقد اهتدوا إلى أبيات من هذا الشعر مكّنتهم من تحقيق شىء غير قليل من غاياتهم الفنية.

وكثيرًا ما يخلط الباحثون بين تجربة الفنان وتجربة المتصوف، غير أنهما وإن اشتركا فى رجوعهما إلى الذات إلا أنه كما يقول أحد فلاسفة الألمان فى كتاب عن فلسفة الدين: إن أساس الشعور الدينى يرجع إلى الاعتقاد أو الرغبة فى الاحتفاظ بالقيمة، فنحن فى الدين نحتفظ بالقيمة للمستقبل، ونتحمل الألم اعتقادًا فى سعادة مستقبلة، أما فى خبرة الإحساس الجمالى والفنى فنحن ندرك القيمة على أنها حاضرة ومباشرة، فكل ما يبدعه الصوفى من تعبير يكون أداة للعالم الأسمى وليس غاية فى حد ذاته، فى حين يكون الإبداع الفنى أو الخبرة الفنية غاية الفنان ومقصده الذى يسعى إليه لذاته.

■٥■

ما هى السيريالية؟

السيريالية هى الحياة. وليس يهمها أن تنتج أعمالاً فنية وأدبية بقدر ما يهمها أن تظهر القوى الكامنة عند الإنسان فى الحب والأمل والاكتشاف. وقد تحول الأدب والشعر والتصوير والنحت بظهور الثورة السيريالية بين سنة ١٩٢٠ وسنة ١٩٣٠ إلى الانخراط فى قلب الحياة ذاتها. فلم يعد الأدب والشعر والتصوير فنًا أو حالة فكرية، بل صار الحياة والفكر ذاتهما. ومن ثم صارت المؤلفات السيريالية قادرة على انتزاعنا من الأدب ذاته كى تبعث فينا ألوانًا من التساؤل العلمى والفلسفى معًا، وإن كانت قد تخلت

عن متابعة الجماليات القديمة لاستكشاف أبعاده الجديدة فى هذا الإطار الذى استحدثته.

ومن الواضح أن الثورة السيريالية هى ثورة على طريقة التعبير الجمالى . ولا يمكن إدراك الجمال الذى يرفض الخضوع للموضوعية إلا بأن نلقاه فى قلب القلق الذى نسميه اليوم قلقًا وجوديًا، والذى يمكن وصفه فى لغة عصر بريتون بصفة القلق الحيوى.

لذلك يجب ها هنا أن نتذكر محاولة السيرياليين أول الأمر أن يرتادوا آفاق الوعى الباطن والجنون وحالات الهوس. أرادوا أولاً أن يستشفوا العبارات المجتزأة التى تطرأ على الذهن وهو فى عزلة تامة عند النعاس، وأن يلتقطوا الصور التى تصحب هذه العبارات. واستحال موقف السيريالية بالتالى إلى موقف سلبى لكثرة اعتمادها على استدعاء صور الأحلام، وعلى انتظار موجة الأحلام مع حرصها على التطلع إلى مقاييس إنسانية. فهى تطمع فى الإفلات من ضرورات الفكر المتدفق ومن سلطان القوانين التى تتحكم فى المحسوسات. وتميل السيريالية إلى الخلاص من المحرمات التى تفرضها الأخلاق العادية، وتسعى من أجل حرية الإنسان الكاملة إزاء موضوعات الحس الطبيعى الخاضع للنظام التركيبى المعتاد.

والواقع أن السيريالية لم تكن ذات نظرة عدمية nihilistic شأن الدادية dadaism التى سبقتها إلى الوجود فى أعقاب الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٦ فى بقاع كثيرة من أوروبا إلى أن ظهر بيانها سنة ١٩١٨، وكان مليئًا بروح العداء والإنكار. وبريتون نفسه هو الذى وضع الحد النهائى للدادية وأوقف نموها بكل ما زود به السيريالية من مبادىء الجمال الإيجابى. وكان أهم عنصر استند إليه بريتون فى نظريته هو ضرورة معرفة اتجاه روح العصر حتى يأتى العمل الجمالى مطابقًا للحس الشعورى الجديد.

وبذا حلت السيريالية محل الدادية التى أصبحت معيبة لما تميزت به من الفوضوية وافتقادها للنظرية الأساسية فى الفن. وتعرفت السيريالية على اتجاه العصر فاكتشفت ما أسمته باسم «فترة النعاس»، وصار من أبرز رجالها بريتون وإلوار وأراجون وروبيرديتوه ورينيه شيفال وماكس أرنست. وحاول هؤلاء جميعًا استكشاف مجالات الحركة الآلية اللاإرادية وعالم الأحلام. واعترفوا بالفعل الإبداعى التلقائى. وضموا حقيقة الفنان النفسية إلى العمل الفنى وأقحموا التداعى بصوره الواعية واللاواعية

على طرق التعبير. وحرصوا على استبعاد التحكم العقلى الخالص فى تكوين العمل الفنى، وعلى استبعاد الجمال نفسه من أجل تحديد صورة جديدة مختلفة من الأسس الجمالية.

وتمسكت السيريالية بأفكار فرويد فى التركيز على الأحلام بوصفها تعبيرًا مباشرًا عن اللاوعى لحظة النوم حيث يكون العقل الواعى فى حالة تراخ. وبهذا أمكنها أن تعلن عن فنها أنه تعبير عن الإنسان كاملاً غير منقوص فى قدراته أو فى رغباته، خاصة أن العقل الواعى يكتم معظم رغبات الإنسان ويجعلها غير ظاهرة فى إنتاجه مما يحرم العمل الفنى منبعًا أصيلاً للإبداع. فالإبداع الحقيقى لا يظهر بدون إعمال الخيال فى حالته البدائية جدًا وبدون تعبير عن الاندهاش.

وقف كل فنان على حدة وجهًا لوجه أمام السيريالية. وينبعث الجمال هنا من خاصية واحدة وهى الانفتاح على شىء محدد على شرط أن يكون هذا الشىء من باطن الفنان بل ومن جوانيته الخالصة.

وهنا استلهم الفنان فى جمالياته أجواء جديدة عدلت من منظور الجمال العام، وأبرزت عناصر جمالية مغايرة تمامًا للتوازن واللطف والذاتية والصدق، وأوجدت مفهومًا جديدًا للإبداع، وحرصت على تحطيم الشيئية بالمعنى القديم، وخلقت الشىء الذى لا مقابل له فى عالم الواقع المألوف.

وتبزغ أمامنا مشكلة ناصعة الأهمية وهى لماذا تكون الفاعلية اللاشعورية للفكر أقرب إلى الحقيقة من فاعليته العقلية؟ أو يمكن وضع السؤال على نحو آخر فنقول: لماذا تمتلك بعض صور التداعى حقيقة أرفع من حقيقة التسلسل المنطقى أو من حقيقة الانتباه؟.

والجواب على هذا السؤال من وجهة نظر السيريالية حاضر، فالفكر الآلى أكثر حقيقة لمشاركته فى إضفاء الشاعرية. والشعر فى نظر السيريالية هو الحياة. بل إن الشعر هو الذى يوحى بعالم فوق الواقعية. وهو عالم الحقيقة المطلقة فى نظر بريتون لما يقوم به من تركيب انطباعات العالم المرئى وتشكيلات العالم الخيالى. ولا يقف الشعر عند مجرد تحديد الظاهرة تحديدًا فوقيًا عن طريق المعنى الشعرى الذى يبيح رؤيتها على نحو آخر. إنما يصدر الشعر عن لغة أصلية يعبر بها قبل الشروع فى أى

تفكير عن الحال الأساسى للإنسان، أو عن وضع الإنسان كإنسان قبل كل شىء، بحيث لا يمكن تمييز الشعر عن الوجود والحب والأمل.

ولا شك فى وضوح الموقف السيريالى على الرغم مما يحمله فى طياته من تردد بين امتداح الفن وانتقاص قدره. فالواقع أن اعتراض أندريه بريتون الأساسى إنما ينصب على ذلك النوع من الجمال الفنى المنفصل عن جوهر الحياة أو عن الأمل والحب الإنسانيين. وهو ذلك الجمال الخالى من أهم صفة وهى صفة الخلق وهو نفس الفن الذى يكرر دون محاولة التغيير وإفساح المجال أمام الرؤية الجديدة.

فأهم ما تعمد إليه السيريالية هو الإخلال بالروابط المنطقية القائمة المعتادة فى رؤيتنا للأشياء. وذلك لأننا لن نبلغ مستوى الشعور الطفولى الأول الذى تختفى عنده علاقة العقل بالأشياء إلا إذا قمنا بتحطيم كل نتائج التجمد العقلى واللفظى داخل القوالب التى تفرضها علينا التجارب اليومية. فنحن نحيا داخل هياكل وروابط ذهنية، ولا نكاد ندرك العالم إلا من خلال هذه المظاهر العقلية الجامدة. بينما تريد السيريالية أن يكون عملها على مستوى الشعور الأولى الطفولى الذى لم تتحدد عنده بعد معطيات الحس المنطقى.

وكانت عملية ابتعاث الغربة فى الحواس الإنسانية من أول الواجبات التى حاولت السيريالية أن تخلقها لنفسها. ويتم ابتعاث الغربة فى الحواس عن طريق إفساح المجال أمام الرغبات الحقيقية لكى تظهر. فالرغبات هى منبت كل الميول والدوافع والحوافز. وهى مصدر الحركة والأداء فى كل فعل. وينبغى الابتعاد عن المظاهر المطردة الآلية فى عالم الرؤية وعن قوانين التأثير الانطباعى الوضعى .

فالرغبة هى التى تسمح بقيام حالات من الوجد التى تؤدى إلى إيحاءات أوسع وإلى إيماءات أكبر. ويفهم السيرياليون الرغبة لا بوصفها ميلاً إلى الامتلاك وإنما بوصفها جنوحًا إلى ما يعجب ويبهر. ولا يعرف السيرياليون عالم الأعاجيب بوصفه عالم الحلوى التى يتمتع بها الأطفال الصغار، وإنما بوصفه الطريق المؤدى إلى دنيا الشعر. ولذلك فهو عالم عجيب يبعث على النشوة والوجد. وكان على السيريالية أن تخترع الوسائل العملية لخلاص الإنسانية من إرهاب الحياة اليومية. وتتبعث هذه الوسائل من الدهشة والاغتراب. فهاتان الظاهرتان هما اللتان تقضيان على كل توقع وعلى كل رتابة فى الأحداث المطردة برفض المعانى والدلالات العادية للأشياء.

لكن فى الحقيقة يمكن ربط الشعر الصوفى بالشعر السيريالى واعتبارهما وجهين لعملة واحدة، بل يمكن اعتبار أن الوجدان الصوفى هو الذى يربط الرمزية بالشعر السيريالى .

حقًا، مع بداية الحركة الرومانسية استولى الشعر على المجال الصوفى كنوع من التعويض عن الدين: سعى الرومانسيون وراء المشابهات ومحاكاة اللانهائى، وكذلك فعل الرمزيون والسيرياليون. وأى كتاب عن الرومانسية سوف يقول لنا إن الرومانسى الحق يجد صورته الذهنية فى الحلم، كمرحلة وسطى بين هذا العالم والعالم الذى يليه. والشىء نفسه يصنعه الرمزيون حين ينكبُّون على الأحلام كمستوى حيوى وحيد لوجود الشاعر. وقد جرَّب السيرياليون عالم الأحلام لا لكى يستمتعوا بحالة الحلم، وإنما لتشجيع إمكانات الشاعر العقلية. العبارة نفسها، ولكن لأسباب أخرى مختلفة. فالرومانسى يتوق إلى اللانهائية، والرمزى يظن أن باستطاعته اكتشافها، والسيريالى يعتقد أن فى إمكانه أن يخلقها؛ ومن ثم فإن كلمة «اللانهائى» تدل على شىء مختلف عند كل واحد منهم، وإذا اعتبرنا هذا «المطلق» خلاصة غاية هذه المدارس الأدبية الثلاث، يبدو لنا كأننا اختزلناها فى نمط واحد، وهو يصح فقط إلى أن ندرس أعمال كل واحدة منها، وحينئذ نلحظ أننا لا نستطيع أن نقارن بين قصيدة لشيلى Shelley، وثانية لڤرلين Verlaine وثالثة لبريتون Breton حتى لو استخدمنا مصطلحات فنية واحدة للتعبير لفظًا عن غرضهم الشعرى .

على أية حال عندما أشاع الرمزيون روح «السقوط» ظهرت مشكلة جمالية أخرى روحانية. ماذا يحدث لو أن الاهتمام «الصوفى» تغلّب على الاهتمام الفنى الخالص عند الشاعر؟ إذا تطورت الصوفية إلى إحياء دينى، كالشعر الميتافيزيقى بالمعنى الإنجليزى للكلمة، أو ظلت «لا أدرية»، وفى الوقت نفسه ميتافيزيقية بالمعنى الفرنسى للكلمة (حيث تعنى ببساطة أىَّ وعى بمأزق الإنسان الروحى) فسوف تقع الرمزية فى خطر أن تتحول إلى شعر فلسفى. أو بمعنى آخر يفشل الشاعر فى أن يرسم نكبتنا فى صورة فنية، ويعبر عن هذا من خلال «الأنا» الشخصية، وتكون النتيجة ليست كيمياء الرمزية الشعرية، وإنما فلسفة توضع فى قالب شعرى، وهو ما يشكل خطرًا حقيقيًا على مسيرة الحضارة. وسوف أبين هذا فى آخر الفصل.

نرى كذلك أن الحلم فى التجربتين الصوفية والسيريالية، ليس تمامًا خارج الواقع أو غريبًا عنه. الحلم والواقع هما على العكس، بالنسبة إليهما وجهان لحقيقة واحدة، إنهما جسم واحد لمرئى - لامرئى.

هكذا، من الفكر غير المُمَنْهَج، وغير المقعَّد، ومن الإشعاع الكامن فيه، ينبثق من التجربتين الصوفية والسيريالية «ما لا أذن سمعت، ولا عينٌ رأت» كما يُعبّر الغزالى ، «وما لا يَنْقال»، كما عبَّر النفّرى. لا تنظير، لا رقابة: بل انبثاقٌ وفيض كمثل حركة الوجود. وفى هذا يكمن أساس الفكر الرؤيوى، والكتابة الرؤيوية. وإذا صَحّ أن نشبّه حركة الوجود بنَهْر دافق بلا نهاية، فإن تحولاته هى بمثابة التجليات. وبما أنّه لا نهاية للتجليات فلا نهَايةً للصور التى تطابقها، ولا نهاية للمعرفة[١٨].

إذ يتم تجاوز العقل والمنطق بفعل الخيال والحلم والهذيان، يتمّ تجاوز الواقع والوصول إلى ما وراء الواقع، أو الغيب بلغة الصوفية، حيث السر، الحقيقة، والمعنى. وهكذا فليس الحلم، بالنسبة إلى السيرياليين، هربًا من عالم لا يُرْضى الفرد، وإنما هو دافعٌ يحثّه على تجاوز الصعوبات والعوائق. السيريالية اكتشافٌ للأعماق الداخلية الذاتية، وهى كذلك اكتشاف للعالم الخارجى - لا لكى تعرفه كما هو، بل لكى تعيد خلقه.

يحدّد وليم جيمس فى مقالة معروفة أربع خصائص للصوفية يمكن أن تكون خصائص للسيريالية أيضًا، هى التالية:

١ - **اللاّمَوْصوفيّة** L'Inéffabilité، وتعنى أن للصوفى حالاتٍ روحية لا يقدر الكلامُ أن يصفها. وهى إذن، لا لكى تُنْقَل، بل لكى تعاش، خصوصًا أنها أكثر ارتباطًا باللاشعور. وكم نكون مخطئين حين نحكم على مثل هذه الحالات، من خارج، أو حين نقوّم عقليًا ما لا شأن للعقل فيه.

٢ - الخصيصة الثانية هى **المعرفية** néotique، فمع أن هذه الحالات شعورية - انفعالية، فإنها حالات معرفية. إنها حالات نفاذٍ إلى أعماق حقيقةٍ لم يسبرها العقل من قبل.

٣ - **الموقوتية** La nature transitoire، وتعنى هذه الخصيصة أن هذه الحالات لا تدوم طويلاً، وغالبًا ما تفشل الذاكرة فى وصفها، بعد أن تنتهى .

٤ - الخصيصة الأخيرة هى **الانفعالية** La passivité، فهى حالات تكاد تنشأ حتى يشعر صاحبها أنه فقد إرادته وأنه معتقل أو مأخوذٌ بقوة عليا، لا يستطيع أن يتغلّب عليها، وهذه الخصيصة تقرّب هذه الحالات من بعض الظواهر الخاصة كالنبوة، والانخطاف، والكتابة الآلية أو الإملاء (المرجع السابق ص ص ٥٧-٥٨).

ويقول بريتون، استنادًا إلى فاعلية اللّعب الإنسانية، «إن لوضعنا فى الكون خاصية تتجاوز المنطق، ولا تُفَهم هذه الخاصية إلا بطريقة الفكر التماثلى ، التى نراها فى نظرية المطابقات. ويصف هذه النظرية بأنها قاعدة الخَفَائيّة (Occultisme)» التى ينتمى بحسبها «كل شىء إلى مجموعة مفردة، وله مع كل عنصر آخر من هذه المجموعة علاقات ضرورية»، بحيث بدا لبريتون، ذات لحظة، أَنّ «الأسدَ فى علبة الكبريت، وأنّ علبة الكبريت فى الأسد»، كما يعبّر.

هكذا أحلّ السيرياليون قوانين المشاركة الكونية ومبدأ التماثل، محلَّ قوانين السببية، ومبدأ عدم التناقض. وهذا مما يفضى إلى معرفة العالم معرفة مباشرة.

هذه المعرفة المحسوسة، المباشرة، لا تنفصل، فى رأى بريتون، عن الجمال المُنْتَفِض (Convulsive)، ومثل هذا الجمال «لا ينتج إلا عن شعور يقبض على الشىء المنكشف، وعن يقين كاملٍ يتيحه بروزُ حلٍ لا يصلنا بطبيعته ذاتها، بل بوساطة طرقٍ منطقية عادية»[١٩].

فالسيرياليون نفوا فى بادىء الأمر، الواقع الخارجى ، ثم رغبوا فى تحويله. وفى أثناء ذلك تمسكوا بإعادة تأويله. ثم أخذ شعور التماثل يملى أكثر فأكثر موقفهم إزاء العالم.

وتوكيدًا على هذه القضايا وتوضيحًا لها يقول بريتون: «إن المعرفة العلمية للطبيعة لن تكون لها قيمة إلا شريطة تأسيس التماسّ بالطبيعة، بوساطة الطرق الشعريّة، وأجرؤ على القول، بوساطة الطرق الأسطورية. ويبقى واضحًا أن كل تقدم علمىّ تَمّ فى إطار بنية اجتماعية ناقصة إنما يعمل ضد الإنسان، ويزيد وضعه خطورة»[٢٠].

ويؤسس بريتون للعلاقة بين الحلم والفكر الأصلى القائم فى أعماق الإنسان. ففى الحلم تَمحّى القوانين المنطقية والعقلانية. الحلم يسلم الإنسان إلى كونٍ خاص، كون الصور الدّاخلية، وإلى المدّ اللاشعورى. وهكذا حين لا يكون الإنسان «نائمًا»، يكون لعبةً فى يد ذاكرته. والذاكرة هى التى تلغى قيمة الحلم، وتقتله. ومن هنا يتساءل بريتون عما إذا لم تكن حالة الحلم هى الأكثر قربًا إلى الفكر الأصلى، وإلى طبيعة الإنسان العميقة. ولماذا، إذن، لا نعطى للحلم ما نرفض أحيانًا أن نضفيه على الواقع، أعنى بُعْدَ اليقين؟

ولماذا لا ننتظر من الحلم أكثرَ مما ننتظر من الوعى؟ ثم، ألا يمكن أن يفيد الحلم، هو أيضًا فى حلّ مشكلات الحياة الأساسية؟ ومقابل هذه القيمة أو هذه الأهمية التى يمثلها الحلم، تبدو حالة اليقظة، إنّها ليست إلا عائقًا محضًا ؛ فاليقظة، فى هذا السياق، حالة غياب عن الحقيقة، أو أن حقائقها جزئية وهامشية، بعيدة عن المركز الحى الخلاق للفكر. لهذا لابدّ، توكيدًا لوحدة الإنسان، من وعى جديدٍ يحتضن الوقائع الملموسة ويدمجها فى تيار اللاشعور الذى يفصح عن ذاته بالحلم وبالكتابة الآلية، أو اللاإرادية. ويؤكد بريتون على أنّ الحلم والواقع، المتناقضين فى الظاهر، سيّتحدان فى نوع من الواقع المطلق، سيريالى. وهذا ما يقابل الاتحاد أو الوحدة بين الباطن والظاهر، فى الصوفية.

يكشف هذا كله عن أن السيريالية تقول بوجود مجالٍ يتجاوز سلطات العقل وبأن الإنسان لا يستثمره. ولا يعى الناس أن حوادث الحياة اليومية نتيجة لسلسلة من الأسباب لا تدرك أسرارها، بينما يكفى أن نلقى نظرة جديدة على الواقع لكى نرى أن هذه الأسباب الحاسمة لا تخضع لأى منطق. ويبدو الموضوع السيريالى كمثل نقطة من التوافق بين المصادفة الظاهرة والعلّة الخفية. لماذا لا يعى الإنسان هذه السببية الخفية؟ لأنه لا يرى الأشياء إلا من حيث نفعيّتها. وللأشياء كلها نفعٌ غيرُ ما يسند إليها عادة. إن الوظيفة الأداتية للشىء يجب أن تزول لتحل محلها الوظيفة الشعرية. رؤية الإنسان العقلانى للعالم سطحية، ولكى يبلغ العجيب والخارق، لابدّ له من أن يغيّر تأويله للعالم الذى يحيط به(٢١).

ويرى بريتون أن الشاعر المقبل سيتخطى فكرة الفصل بين العمل والحلم. هكذا تتحقق للإنسان حالة النعمة، وهى حالة تنتج عن توحيد كل ما ينتظر من الخارج ومن الداخل فى كيانٍ واحد - والذى يتمثل فى فعل الحب، حيث لا تتميز لذة الحس عن صبوات الروح. إنها وحدة التناقضات: الماء والنار. وهنا تتبنى السيريالية هيراقليطس وقوله: «البحر هو التحول الأول للنار». يمكن القول، بتعبير آخر، وباللّغة الصوفية، إن السيريالية ترَى فى الوجود الظّاهر المباشر، الثقافىّ والاجتماعى، سجنًا كبيرًا، وإن مهمة الإنسان الأولى هى أن يخرج من هذا السجن نحو عالمٍ حرٍ يفتحه له الوجود الباطن.

وقد دلَّ بريتون أخيرًا على إشارات المجهول باسم «المصادفة الموضوعية». وفي تجلّيات «المصادفة الموضوعية»، و «الكتابة الآلية» يكتشف الخيال المتشهىّ علاقته الوثيقة بالضرورة الخارجية. فكلّ منا يشكل، من داخله، مجموعة مفردة مع ما يحيط به. فالعالم، كما يقول بريتون «كتابة مرموزة تتطلب رموزها الحلّ»[٢٢].

فى هذا كله ما يؤكد أن السيريالية تنتمى إلى تراث فكرى لا يمكن وصفه فى أية حال، بأنه عقلى، أو بأنه غربى بالمعنى الحضارى للكلمة، على الرغم من أنها تستلهم فرويد، بخاصة، وماركس بعامة. ذلك أن المنهج المعرفى الذى اعتمدته، مختلفٌ كليًا عن المناهج المعرفيّة التى صاغت الهوية الحضارية لهذا الغرب، بل يعود إلى التراث الهرمسى والصوفى عند ابن عربى.

نرى فى ضوء ما تقدم أن التجربة السيريالية، ليست غربية من حيث منهج الكشف عن العالم وأسراره، بقدر ما هى صوفية، وأن طرق المعرفة فيها مَشْعُورَةٌ ومَعيشَةٌ، بوصفها إشراقية، كما هو الشأن فى التجربة الصوفية، فى معزل عن المناهج العقلانية والمنطقية، وفى تناقضٍ معها. ذلك أن العقل بالنسبة إليهما، قيدٌ وهو لا يحكم إلا بالتّقييد.

تظل النظرية الشعرية فى الواقعية الروحية قوية لو كان هناك توازن بين الروح الصوفية وبين الاهتمام الفنى الخالص عند الشاعر. ولكن ماذا يحدث - كما تساءلت سابقًا - ماذا يحدث لو أن الاهتمام الروحى الصوفى تغلب على الاهتمام الفنى الخالصْ عند الشاعر؟ حينئذ تتطور الصوفية إلى إحياء دينى، وانتشار الحركات الدينية الشعبية، وانتشار مذهب اللاأدرية، وسوف تتحول الرمزية إلى شعر فلسفى أو بمعنى آخر يكون الشعر فلسفة توضع فى قالب شعرى.

-٦-

والواقع أن الواقعية الروحية - كما سأبين فى آخر الفصل - هى نهاية مرحلة دورة حضارية. تبدأ بالمذهب الطبيعى فالمثالى وأخيرًا الواقعية الروحية. حيث ينتشر الشعر الفلسفى والحركات الدينية الشعبية، والمتتبع لحركة التاريخ سوف يجد أن أفول الحضارات يلازمه وجود شعر فلسفى وحركات دينية شعبية.

فى قصيدة «الله» الفلسفية التى كتبها فيكتور هيجو نجد فى حوار الشاعر مع الرب أن الإقبال على معرفة اللانهائى يصبح إقبالاً على الموت، والكلمات الأخيرة فى القصيدة هى «وأنا سوف أموت» . لقد أصبح أمام الرؤية وجهًا لوجه.

فى قصيدة ولاس ستيفنز فى ديوانه «الأرغن» "Harmonium" تدعى «نفى» Negation يعالج الشاعر موضوع البحث عن موضع قدم، كما هو الحال فى الهاوية التى تحيط بالحياة البشرية، على أنه موضوع فلسفى، فى تعبير مباشر، وينقل الأفكار التى تعكس عقلية الشاعر العدمية عبر أسماء مجردة وعبارات بسيطة، ويمكن أن نعتبرها قريبة من حالات الروح التى نشهدها عند بعض الرمزين ولكن الشاعر يبدو غارقًا فى الأفكار إلى حد بعيد، حتى لم يعد له شىء من شكل الرمزية أو تقنيتها :

مرحبًا! المبدع أعمى

يصارع من أجل كماله المتناسق،

رافضًا التوسط فى الفضائل،

والفواجع والأكاذيب والأخطاء،

سيدًا غير قادر على كل القوى،

مثاليا شديد الغموض، مفعمًا،

بإلهام مثابر،

لهذا، إذن، تتحمل الأعمار القصيرة

التناسقات الزائلة،

من بصمة الخزّاف الموسوس(٢٣).

من جانب آخر، فى الفقرة الثانية من قصيدة «ستائر فى منزل الميتافيزيقى Curtains in The House of the Metaphysician» نجد الإضمار الرمزى فى الصور الموجزة يشى بالوحدة، والصمت، ودوار الإنسان أمام الهاوية التى تبتلعه، ولكن من خلال أشياء يستطيع أن يدركها أكثر مما يستطيع أن يفكر فيها فحسب:

اندفاع هذه الستائر يبدو

مليئاً بالحركات المديدة مثل

انعطافات البعد المفرطة أو السحب

تلازم الأصيل.

أو كتغير الضوء، وسقوط

الصمت، والنوم العريض، ووحدة

الليل، حيث كل حركة

بعيدة عنا، مثل القبة السماوية

تعلو وتسقط، وتكشف

فى جراة، الجسامة الأخيرة، لكى تراها[٢٤].

عالج إليوت هذه المشكلة فى مقاله عن دانتى، فى دراسته «الغابة المقدسة The Sacred Wood»، وفيه يختلف مع ڤاليرى الذى يرى أن الإنسان المعاصر لن يتقبل الشعر الفلسفى، ويعترف بأن «الشكل الأصلى للفلسفة لن يكون شعريًا». وأشار إليوت إلى أن الخطأ ربما فى تناول الفلسفة تناولا خاطئًا وليس فى الشعر الفلسفى، كما فى دانتى. ومع أن الفلسفة فى مراحلها الأولى شىء يدرَك عن طريق الحواس يجب ألاّ نقدمها فى شكلها العادى خلال قالب شعرى. وتعريف إليوت للفلسفة فى الواقع أنها «شىء يدرَك بالحواس». وهو يرى أن الشعراء المعاصرين إذا لم يوفقوا فى الشعر الفلسفى، فالخطأ لا يقع على عاتق الشعر الفلسفى نفسه، وإنما على مصادرهم الضحلة: «عندما يسجن شعراؤنا المعاصرون أنفسهم فيما تدركه حواسهم ينتجون لنا عادة خليطًا من الحيوات الثابتة وأدوات المسرح. ولكن هذا لا يدل على أن دانتى عتيق بقدر ما يدل على أن رؤيتنا بالمقارنة، ربما تكون محدودة[٢٥]».

وبين خطورة غياب الفلسفة على الإطلاق، وبين الفلسفة الصريحة تمامًا، يقترح إليوت حلاً وسطًا، تعديلاً فلسفيًا، وهو ليس ذلك الذى لم يحوله الشاعر إلى مجردات، وإنما ذلك الذى، مثل كلمات الكاهن، له معنى فلسفى، ويخضع للكثير من التفسيرات،

وتعدُّد المعانى المحتملة هو سر عالمية مثل هذا الشعر، حتى عندما كانت رسالة الشاعر ومكانته تعى وجود القارىء كما رأينا، والتعريف الذى اقترحه إليوت للتعبير عن المقصد الفلسفى يفترض أيضًا وجود متلق، وربما كانت القصيدة تحتوى على معان أكثر بكثير مما يدرك مؤلفها، وكما يقول إليوت فى مقالة عن «موسيقا الشعر»: يدل اختلاف التفسيرات على أن «القصيدة تعنى أكثر، وليس أقل، مما يستطيع الحوار العادى أن يوصله».

وفى ختام هذا الجزء من البحث يحسن بنا أن نوجز طبيعة الشعر فى الواقعية الروحية فى الآتى:

١ - الشعر خَلْقٌ من الجمال المنغَّم، فى جو من الحلم، وفى تعبير شعرى موسيقى.

٢ - موضوع الشعر، هو الحقيقة الذاتية، التى تتحول إلى الشوق الخالص والصبوة الخالصة.

٣ - القصيدة الطويلة تذهب بالجمال الشعورى لدى القارىء والشاعر، ولذلك يجب على الشاعر إيجاز قصائده.

٤ - الإبهام والغموض، عنصرا الشعر الأساسى، وبدونهما يصبح الشعر كلامًا عاديًا مألوفًا.

٥ - الفن، هو الذى ينزع من أعماق النفس ظلالها التى لا تقدر اللغة على بلوغ مداه فتبرز فى الأحلام، أو فى نمط معين من الأشعار.

٦ - الإيحاء، هدف الشعر. ولا يتم ذلك إلا عبر تآلف الحروف والألفاظ، وما يسمى بالجرس الموسيقى.

٧ - الشعر عمل دءوب، شاق وطويل. وليس بديهة وارتجالاً.

الشاعر هو المشاهد الموضوعى لذاته العاملة، وهو ما يشبه حالة رجل فى أثناء الحلم؛ ولذلك شُبِّهت العملية الشعرية بعملية الحلم. وقد كتب جان بول:

«الشاعر الحقيقى عندما يكتب يستمع فحسب، وليس سيّد شخصياته، بمعنى أنه لا يؤلف الحوار بواسطة ضم الإجابات معًا وفقًا لأسلوبية فكرية تعلَّمها، وإنما - كما فى الحلم - يتأمل شخصياته كيف تولد ويستمع إليها»[٢٦].

إن الشاعر، بالمعنى الواسع للكلمة، ليس إلا مترجمًا، يفك رموز الهيروغليفية الإلهية، ويقبل أيضًا التراسل الحرفى بين العالمين الإلهى والطبيعى، وذلك ما يجعل مفهومه عن الرمز قريبًا جدًا من مفهوم المجاز ومن الموازنة التقليدية بين ما هو تجريدى وما هو حسى.

والشاعر لا يذوب كليًا فى الأشياء التى يرسمها ويصورها . وعليه بدلاً من ذلك، أن يستعين بقوى كونية، يستشعرها، ليفسرَ بها الأشياء من سائر الناس، ويبصرها من بعيد . ثم يدع الآخرين يبصرونه.

وليست هذه الأحاسيس والأفكار، من وحى كوكب بعيد، ولا من حلول مَلَك أعلى. كما أنها ليست من حدس ناتج عن رؤيا ليلية - كما رأينا عند بعض شعراء الرومانسية - فالمستشرف الرمزى ليس هنا سلبيًا فى شىء؛ إذ مارس العقلانية اللامنظمة لكل الحواس، وثقف روحه لكى يتوصل إلى المجهول.

لقد تغيرت وظيفة الشاعر، ومنذ زمن هومر Homer كانوا يعتبرون الشاعر مثل شاعر جوال Bard يفسر المشاعر الإنسانية ويطربها، وهو ذو فاعلية عندما يمجد التراث الوطنى بخاصة، أو يجعل من حدث تاريخى مثالاً . لقد جعلت الرمزية النشاط الشعرى نشاطًا فكريًا أكثر منه نشاطًا شعوريًا، وفى هذا الجانب يأخذ الشاعر صفة العالم أو المتنبئ بدل صفة الشاعر الجوال، وبشبكته العليا من الأحاسيس والمدركات يحس الشاعر بالميل إلى فك رموز أسرار الحياة أكثر من ميله إلى النقل.

ولتوضيح تلك الأفكار أقتبس لعدد من الشعراء الأوروبيين والمصريين. هنا نستشف المناخ الرمزى من ديوان جوته Goethe «الديوان الشرقى» الذى كتب قصائده من وحى الآداب الشرقية ولا سيما أدب الحب العذرى العربى ، وأدب الصوفيين المسلمين، وشعر حافظ الشيرازى، نقله إلى العربية مع مقدمة طويلة وحواش، الدكتور عبد الرحمن بدوى(٢٧)، وعنه ننقل هذه المقاطع الشعرية:

«إنى اريد أن امجِّد الحىّ،

الذى يتحرق شوقًا إلى لهيب الموت.

فى قشعريرة ليالى الحب،

تلك القشعريرة التى ولدتك. وفيها انت تلد،

يغزوك شعور غامض غريب.

حين تضىء الشمعة الوديعة الهادئة

حينئذ لا تظل غارقًا نحو ظلال الظلام الظليلة،

إنما يمزّق فؤادك نزعةٌ جديدة،

نحو اتحاد أعلى وامتزاج سام،

ولن يعوقك البعد مهما طال

فتعشق النور، وأخيرًا تحترق كما تحترق الفراشة»(٢٨).

وفى مقطع آخر، نظمه عقب هجرة له إلى شواطىء نهر الراين، نسمعه يقول:

«حينما تعانق الشمسُ جدرانَ المطر

وتَزِفُّ نفسها زوجةً إليه

يبدو فى السماء خط كأنه القوس،

بديع الألوان متعدد الأفانين

وفى الضباب ارى مرتسمًا

دائرة مشابهة»(٢٩).

ومن «كتاب زليخا» الذى يحتوى على قصائد الحب العذرى الذى عاشه «جوته»، نسمعه يقول بلغة لا تختلف كثيرًا عن لغة العشق الصوفى:

«أوه! لماذا تعددت الحواس!

إنها لا تحدث غير التشويش فى السعادة.

حين اراكِ، اود لو كنتُ اخرس

وحين اسمعك، اود لو كنت اعمى.

وحتى على البعد أنا منكِ جد قريب!

وفجأة يأتى الألم.

هنالك اسمعك من جديد،

وفجأة تكونين هنا من جديد!»[٣٠].

ومن ألمانيا - أو بالأحرى النمسا - نجد الشاعر رينر ماريا ريلكه (Rilke) (١٨٧٥-١٩٢٦) الشاعر الرقيق والمتحسّس لحركات الوجود غير المحسوسة، والغارق فى صوفيّة غنيّة حملته بعيدًا عن دنيا الواقع: واقع الشكوك والقلق والغريزة - إلى عالم مثالى، مطلق، يتلمّسه من خلال - «بعض الأشجار والتقاليد القديمة، وفى الليل والربيع لينتهى إلى أن عالم الحياة الذى نحياه لن يحقق له مشتهاه الروحى، فتحول إلى الموت يغنّيه ويتشوّق إليه، كما لم يغنّه شاعر آخر ؛ لأنه لم يفعل ذلك هروبًا ويأسًا، بل تحقيقا لحياة أعظم ووجود أسمى، ولم يتوصل إلى ذلك، إلا بعد جهد مضن، وكفاح طويل مع الزمن والشعر.

«وقد تضمنت مراثيه - Elégies - من الإشراق وعمق الأفكار ما فاق كثيرًا شعراء الرمزية الفرنسيين، باستثناء «مالارميه» و «رامبو».

وكان ريلكه يرى الحياة تجرى بين طرفين أحدهما نادر، يجيئه فى ساعات الوحى الشعرى، فرمز بالملائكة إلى هذه اللحظات. والطرف الثانى ، لحظات عرفها فى طفولته، ولم تعد تسنح أبدًا، فصرف كثيرًا من وقته ينتظر اللحظات الأولى، ويتحسر على الثانية.

ومما يلفت النظر فى شعر «ريلكه» أنه كثير التوغل فى المسائل الوجودية التى لها صلة بالحياة والموت والحب والطفولة والتحول والصيرورة، فى إطار من التأمل الفلسفى والتساؤل الفطرى البرىء:

«... يارب امنَح كل شخص موتَه الخاص

الموت النابع من هذه الحياة

التى وجد فيها الحبُ، المعنى، والعذاب

إمنحْ الإنسان ليلاً يسمح له

أن يتلقى ما لم تبلغه الأعماق البشرية حتى الآن.

إمنحهُ ليلاً يزهر فيه كل شيء

واجعلْهُ يتضوع أكثر من وردة بيضاء!

إمنحهُ ليلاً مهدهداً أكثر من هيمنة رياحك.

... إجعله يستعيدُ طفولته.

الغفلة، والعجائب،

والحكايات المليئة بالغنى الغامض

للسنين التى تستيقظ فيها الأفكار..

وعندئذ اطلبْ منه أن ينتظر الساعة

التى سيلد فيها الموتُ الملكى:

وحيداً، موشوشاً كحديقة،

كشخص نضج فى البعيد...»(٣١)

وعلى هذا المنوال، تسرى قصائد الشاعر، فى تناغمية الحياة والموت، الطفولة والكبر، وبمشاعر من الأمل الواثب والحب المتجدد فى كلٍ لحظة.. حتى نحسبه لا يقول الشعر، بل يضع حلولاً لمعاناة الإنسان من الوجود، فيحثُه على المغامرة والارتقاء مهما كانت النتائج ؛ إذ لا سعادة إلا فى حياة الخطر المثيرة الحافلة، بينما الركود البليد لا يطاق. لا أمل إلا فى مغادرة القديم والبحث بدهشة عن كل ما هو جديد كالريح العائمة التى لا تعرف همودًا واستقرارًا.

فالشعر الرمزى، غير الرومانسى، لا يقوم بترجمة مشاعره وخواطره ويعكسها على الأشياء الخارجية، بل العكس هو الصحيح: وقوع الأشياء فى ذاته وتصويرها فى عمق ضميره.

وقد دعا «رامبو» إلى مثل هذه الحالة حينما جعل الشاعر نفسه مرئيًا من قبل الآخرين، ورؤية الآخرين له لن تتم بالطريقة المألوفة المتبعة، بل بطريقة الاستشفاف "Clairevoyance" كما لو كان حدسًا داخليًا يشبه الوحى الدينى من قريب أو بعيد.

وهو ما عبر عنه «بودلير» مرارًا فى أكثر من قصيدة، وبخاصة قصائد الموت والأحلام.. فالموت كما يقول، «مصلح سرير الفقراء والعراة» ومستودع ثمار الوعود والانتظار، والألم لذة وعذوبة، والقلق أمل حادٌ يموت الشاعر فى أعماقه، ويشرف على عالم ما وراء الستار، ولا يزال ينتظر:

«هلا عرفت، مثلى، الألم العذب؟

... - أوشكتُ أن أموت. فى نفسى العاشقة،

كان أمل ممزوج بالهول، مرض خاص:

قلقٌ وأمل حاد، ولا ميل للتعصب

كلما فرغتْ مرمدة القدِر

اشتدُّ عذابى واحلولى

وانفصل قلبى كله عن العالم الأليف

كُنت كالولد النهم إلى المشاهد،

يكره الستار كما تكره العقبة

وانكشفت أخيرًا الحقيقة الباردة.

كنت ميتًا دون مفاجأة، والفجر هائل

كان يلفُّنى - ماذا، أليس غير هذا!

رُفع الستار ومازلتُ أنتظر»[٣٢].

وهكذا تختلف المقاييس، وتختل الموازين اختلالاً يجعل الرمزية أُمّاً للسريالية التى قلبت الموازين واخترقت جدار اللامعقول فى مضمار التعبير والتصوير.. فإذا بالموت، يصبح حالة لا تقف عندها الحياة كما هو مفترض، بل يستمر الحضور بعد النهاية، ويبقى الشاعر ينتظر نهاية جديدة أو موتًا آخر.. « رُفع الستار ومازلت أنتظر..»

ومن هنا تأكيد «بودلير» على «العبثية - Absurdité - أو الغموض الأزلى للأنشطة والأنواع» وهذا ناتج عن «هزال العقل الذى يخفى عنا اللانهاية» كما يقول رامبو[٣٣] وإذا

كان للشعر أو للشاعر من مهمة، فهى مهمة شبه مستحيلة، أو هى شائكة ؛ لأن صاحبها مطالب بتعريف اللامعروف الناشىء عن ركام المجهول الذى يشغل حيزًا كبيرًا فى عصر الشاعر والروح الكونية.

وليست الأشعار التى تبادلت فيها الحواسُ وظائف بعضها البعض، واتخذ كل شىء ظلاً أو انعكاسًا لشىء آخر، وغدا الإحساس ذاتُه، رمزًا وإيحاء لإحساس آخر.. ليست هذه وتلك إلا وجوهًا لنمط من الأدب، لا منطقية فيه - بالمفهوم العلمى لكلمة منطق - ولكنه منطقى من داخل صاحبه، منسجم تمامًا مع ما هو فيه من تداعى الأفكار والصور وتراكم العواطف، واختزال الوجود ضمن دائرة الوعى.. «إن المجتمع - على حد قول توفيق الحكيم - يخطىء دائمًا فهم الفنان، كلَّما أراد أن يطبق عليه قانونًا ثابتًا.. ليس فى الوجود قانون يطبق على الطبيعة الفنيّة»[٣٤]! وإذا كان هذا هو حال الفنّان عمومًا - كما عبر توفيق الحكيم - فالفنان الرمزى أكثر خروجًا عن منطقية الآخرين، من غيره، و «اللا» العادية تصبح رفضًا، وهذا الأخير، تمرّدًا منظمًا... كما يصبح الباهت، غير المرئى، مرئيًا جدًا، والخطيئة - فى منطق الغير - نزوعًا قدسيًا إلى صوفية - «يستشعر فيها حفيفًا داخليًا يصل حدود الوجد.. كما أنه - وهو يرفض العالم من حوله - يتقلَّص حول نفسه:

«أيتها الغياهب، إفهمى ما يلى : الليل غير موجود

إنّ العيون المائتة، فى إشراقتها الشاملة

ليست إلا مرايا مظلمة وشاكية»[٣٥]!

هذه الصورة المتداعية على غير ائتلاف - فى الظاهر- إن هى إلا الترجيع المغنَّى.

صلاح عبد الصبور من الشعراء الذين يتخذون من شعرهم وسيلة للاحتجاج على القصور فى الوجود البشرى، وتقويم الوجدان وإثارة التأمل ومجاوزة الواقع. والتأمل هى العلاقة المميزة لشعره ووسيلته للمعرفة كما هى عند أفلوطين والشاعر فى مفهومه يعيش وجهى الحياة: المشرق والمظلم. وصلاح عبد الصبور شاعر ملتزم تجاه قضايا الإنسان المعاصر وبصفة خاصة قضيتى الحرية والعدالة.

هناك من النقاد من يرى أن صلاح عبد الصبور ليس شاعرًا رمزيًا ؛ لأنه هو لم يشأ أن يكون كذلك، ومع ذلك فأنا أرى أن فى شعره كثيرا من المقومات العامة والرئيسيةُ

للأدب الرمزى ؛ فنحن نرى فى الأبيات التالية تراسلا للحواس، والعزف على أوتار جمال المرأة!

«يا جسمَها الأبيضَ قلْ: أأنتَ صوتْ؟

فقد تحاورْنا كثيراً فى المساءْ

يا جسمها الأبيضَ قل: أأنتَ خضرةٌ منوَّره؟

يا كم تجولْتُ سعيداً فى حدائقك

يا جسمها الأبيض قل: أأنتَ خمرهْ

فقد نهلتُ من حواف مرمركْ

سقايتى من المدام والحباب والزبدْ

يا جسمها الأبيض مثل خاطر الملائكة»[٣٦].

بين اللون والصوت والنور والملائكة، نقلات فى الحواس والمدركات، وصل بينها الشاعر وحقق وحدة الصورة الشعرية ووحدة الشعور الجمالى، وبخاصة الحوار ما بين الشاعر والجسد، فهو نقلة رائعة يُسرِّح فيها الخمول القابع فى كثير من القصائد الشعرية التى سادت عصر النهضة وما قبل النهضة.

فى ديوان «الناس فى بلادى» عناصر رمزية من النوع الصوفى ، يستخدمها صلاح مستمدة من موروث دينى شعبى، طالما تأثر به واعتنقه فى مراحل صباه، حيناً فى صورة المؤمن المسلم، وحينا آخر فى صورة المنكِر الرافضة. فقصيدة «الناس فى بلادى» التى كتبها عام ١٩٥٥ - «تحكى قصة قرية، ريفية تعيش تحت رهبة فكرة «الله» الذى تصطبغ صورتُه فى ذهنها من خلال الوعظ والتخويف بالقوة. والقرية تستحلب هذه الفكرة وتستطيبها، تغضُّ النظر عن واقع حياتها الفقير المرير.

الناس فى بلادى جارحون كالصقورْ

... لكنهمْ بشر

وطيبون حين يملكون قبضتىْ نقود

ومؤمنون بالقدرْ

وعند باب قريتى يجلس عمى «مصطفى»

وهو يحب المصطفى

وهو يُقضّى ساعة بين الأصيل والمساءْ

وحوله الرجال واجمون

يحكى لهم حكاية... تجربة الحياهْ

حكاية تثير فى النفوس لوعة العدمْ

فتجعلُ الرجالَ ينشجون

ويطرقون،

يحدّقون فى السكونْ

فى لجة الرعب العميق، والفراغ، والسكونْ...»(٣٧).

رمزية واضحة، لا غموض فيها ولا تعقيد. الناس فى القرية، هم أبناء المجتمع المصرى والعربى عمومًا، صوَّرهم الشاعر كما هم، لم يَتفنَّن ولم يعاظل. بل أسدل ستارًا رقيقًا أمامهم لكى يراهم بفكره وذاكرته المحافظة.

والرجل الحاكى، «مصطفى»، رمز الواعظ التقليدى الذى نجده فى كل قرية وكل حىّ يقوم بدور المخدِّر المسكِّن، والناس يلتذون هذا النوع من التخدير، الذى لا شىء يُذهب الفراغ والرعب والجوع، ويُبقى على الجهل والسذاجة، مثله.

وقس على ذلك قصائد أخرى مماثلة، كـ «هجم التتار» و«شنق زهران» و«أبى» و«السَّلام». وغيرها، مختلفة فى الموضوع، متجانسة فى الأسلوب الذى ينسجم مع رؤى الشاعر وتخيلاته المعبَّأة من محيطه الاجتماعى المعروف بتقاليده وطقوسه الدينية والشعبية الخاضعة لإيمان غيبى وخرافى مُتتاهٍ.

تمثل «أحلام الفارس القديم» رمزية صلاح عبد الصبور أحسن تمثيل من التحول النوعى من الحيز المادى إلى الحيز المعنوى الروحى، فالماورائى، وتتصاعد الصورة الرمزية ليشرق منها على الكون مضيئًا للإنسان الطرق التى متى تنطفىء الأضواء يختفى كل شىء، ولكن الحياة تظل من وراء الظلام متوهجة:

لو أننا كنا بشط البحر موجَتَيْنْ

صُفِّيتَا من الرمال والمحارْ

تُوِّجتا سبيكةً من النهار والزَّبَدْ

أسْلَمتَا العنانَ للتَّيارْ

يدفعنا من مهدنا للحدنا معًا..

لو أننا كنا بخيمتينِ جارتين

من شرفةٍ واحدة مطلعُنا

فى غيمةٍ مضجعُنا

نضىء للعشاق وحدهم وللمسافرين

... وحينَ يأفلُ الزمانُ يا حبيبتى

يدركُنا الأفُولْ

وينطفى غرامُنا الطويلُ بانطفائنا

يبعثُنا الإلهُ فى مسارب الجنان درتينْ

بينْ حصى كثيرْ..

وقريب من ذلك، قصيدة «الخروج» التى يرمز بها إلى خروج الشاعر من واقعه السيئ إلى واقع آخر أفضل ؛ ولكن ذلك لا يتم إلا بانفلات من الذات أولاً، عبر الآلام والتضحيات والتطهير النفسى المطرد.. وقد أفاد الشاعر من قصة الهجرة النبوية الشريفة فى ظروفها البطولية الصعبة، فأدخل بعضًا من إشاراتها ضمن «خروجه» مطبقًا بذلك مذهبه الفنى فى استخدام الموروث التاريخى والأسطورى، وهو تغلغل الأسطورة فى سماء القصيدة بحيث تتناغم فى القصيدة بشكل عام، فلا يبقى هناك ما يشير بوضوح إلى الأسطورة، بل تتحد التجربتان: التجربة الشخصية، والتجربة

التاريخية. وتتحول إلى تجربة موضوعية عامة، لها شعار رئيسىّ هو: «توق الإنسان إلى التحرر، والحياة فى مدينة النور»:

أخرجُ من مدينتى، من موطنى القديمْ

... أخرجُ كاليتيمْ

لم أتخيَّر واحداً من الصحابْ

ولم أغادر فى الفراش صاحبى يُضلِّل الطلاَّبْ

فليس من يطلبنى سوى «أنا» القديمْ

... إن عذاب رحلتى طهارتى

والموتُ فى الصحراء بعثى المقيمْ

لو متُّ عشتُ ما أشاءُ فى المدينة المنيرهْ

... مدينة الرؤى التى تشربُ ضوءاً

هل أنتِ وَهْمُ واهمٍ تقطَّعتْ به السُّبُلْ؟

أم أنتِ حق؟ أم أنت حق؟:

وأهم ما يميز شعر صلاح عبد الصبور فى المقام الأول أنه لا يوجد عرض مباشر لعاطفة الشاعر: وما ندركه من أحاسيسه يصلنا عبر الصور بطريقة غير مباشرة. وفى المقام الثانى أنه توجد بجانب المادية توجد تعاليّة Transcendentalism الذكرى المثيرة للصور من خلال جسم المرأة داخل حدود الجسم المادى ذاته، ولكن هناك موازنة بين الحالة الحسية والرؤية المثالية أو السماوية كما يستدعيها رمز «الملاك».

هذا هو أسلوب الخطاب غير المباشر: ليس هناك تعبير مباشر عن العاطفة بواسطة الصفات الناعمة والواصفة، وليس هناك تمثيل للعاطفة من خلال تشخيص مجازى بعينه، وإنما اتصال بين الشاعر والقارىء بواسطة صورة، أو سلسلة من الصور ذات قيمة ذاتية وموضوعية كما فى ديوان «الناس فى بلادى».

■٧■

ربما اعتُبر نافلة، القول بأن الطبيعة الخارجية، والطبيعة الداخلية، هما محور موضوعات «الواقعية الروحية». ذلك أن هاتين «الطبيعتين» هما أيضًا مستودع الموضوعات الرومانسية وغيرها من المدارس التى تنطلق أساسًا من النفس الإنسانية اللامحدودة.

ولكن الأمر يختلف مع شعر الواقعية الروحية اختلافًا تعبيريًا وغائيًا.

فشعراء الواقعية الروحية يتناولون الطبيعة الخارجية، منطلقًا، لا غاية ؛ المنطلق فلسفى، والغاية استمتاع فنّى متواصل والاتصال بالمطلق.

وعندما يتحدث الشاعر عن عناصر الطبيعة، كالليل والنهار والغيوم والأمطار، والفصول الأربعة، والأنهر والجبال، وألوان الطبيعة المتداخلة من زرقة وصفرة وضباب وشحوب واحمرار...، كل ذلك لا يوصف لذاته، ولا يعطى من أوصافه الموضوعية إلا اللمح والانعكاسات والأصداء، لما يعتمل فى ذوات الأدباء والفنانين.

وبدلاً من مزج الطبيعة بالمشاعر الداخلية والانفعالات المتصارعة، كما كان يفعل الرومانسيون، يقتنص شعراء الواقعية الروحية من ألوان الطبيعة وعناصرها وأشكالها، ما يلائم الحالات المحتدمة فى ذواتهم، فيخطفون الأشياء الخارجية خطفًا لا يخضع لسياق معين أو منهجية محددة، ويدخلونها فى صميم الصراع الانفعالى، ليخرج من خلال ذلك نسيج أدبى متلاحم، لا سبيل إلى فصم الصور الفنية عن محتوياتها، ولا الاختلاجات النفسية عن نغمات التعبير الأدبى الخالب.

فالغابات فى تراسلات بودلير فى «غابة الرموز Forêt des Symboles» ليست كائنًا خارجيًا يهب معرفةً بالعوالم الأخرى، ولكنها غابات داخلية تحول دون التعرُّف على قوى اللاوعى. إنها المنطقة الوحيدة التى يستطيع الشاعر أن يبحث فيها عن الغموض والإلهام. وعتبة اللاوعى أيضًا عنصر لنوع آخر من المرور، وهو الانتقال من «الأنا I» إلى «الكل All»، على نحو ما فسّرها ڤاليرى فى «الروح والرقص L'Ame et la Danse»:

هذا واحد يريد أن يلعب على الكل

إنه يود أن يلعب على عالمية الروح

هو يريد أن يداوى هويته بكثرة أفعاله.

بالطبع، فى قصيدة إيجيتور Igitur لمالارميه يقترب المرور من النسيان اقترابًا خطيرًا فى عالم البين بين، اقترابًا أبعد من الأنا والكل. وعلى حافة عالم ايجتور يحوّم ريلكه فى قصائده، ومن المهم أن نشير إلى أن أسطورة أورفيوس تُستخدم هنا لا للتعبير عن رثائه لفقد المحبوبة، ولكن للتعديلات التى قام بها.

وتتميز موضوعات الواقعية الروحية بالغموض، أى يجب أن يكون فى الشعر غموض. وكان مالارميه يحب كلمة "Orphic" أى 'الأورفية' نسبة إلى أورفيوس، وقد كتب إلى فرلين، يقول فى رسالة له تضمنت ترجمته الذاتية: إنه يريد أن يعطى الحياة معنى «أورفيًا». و «تفسير الأرض أورفيًا» الذى تطلع إليه عندما خطط «لعمله العظيم» كان بعيدًا جدًا لامتداد أبعاده، فضلاً عن تعارضه تقريبًا مع شعر الغرفة الحنون، الهامس، الذى يسود فى أوساط الرمزيين، فالشعر يجب أن يلتزم بدقة نوعًا من الشعر الداخلى ، وأن ينظر إلى الداخل أكثر مما ينظر إلى الخارج.

تحاول الواقعية الروحية فى موضوعاتها، اجتياز الحدود أو تحطيمها وبناء عالم آخر لا كبت فيه ولا حرمان ولا رقابة ولا عقوبة ولا عجز أو موت... وما هذه التداعيات الفكرية اللامنتظمة إلا أصداء لذلك العالم الآخر الذى يدأب الشاعر الرمزى على تحقيقه ولو بواسطة الخيال. ذلك أن الخيال أرفع درجةً من الحقيقة. إنه القوة المحركة وراء الواقع الظاهرى للأشياء. ولذلك فوظيفة الشاعر أن يلفت الأنظار إلى كل ما يستطيع أن يراه. إن مهمته أن يخلق ما لم يعرف حتى الآن.

لابد له إذن أن يختار العالم الآخر، أو أىّ عالم غير عالمنا يحقق صبوة الفنان وحلمه؛ عالم أبدى خالد، لا ليتحدث عنه، كما تفعل الفلسفة ؛ بل ليخلد أثره فى النفوس، وهذا لا يحصل إلا عن طريق الشعر الذى يبحث صاحبه عن الشقوق والثغرات والنواقص، لينفذ منها إلى ما هو أكمل وأجمل.

ومما يتصل بنظرية العلاقات لدى شعراء هذا الاتجاه، ما عمدوا إليه من إسناد الأشكال المادية إلى العواطف والفكر، استنادًا إلى أن جميع مظاهر الكون: الحسّى منها والمعنوى، تجمع بينهما الوحدة العميقة والعلاقات الوثيقة. وإلى أن المظاهر الحسّية، إنما هى فى الواقع لا وجود لها إلا بمقدار ما تشير إليه من الوجود الحقيقى المعنوى المثالى.

ومن العناصر الأخرى التى تشترك فى تأليف الأدب فى الواقعية الروحية.

«تراسل الحواس والألوان»

فاللمس والشمّ والسمع والبصر.. حواسٌ من نوع آخر، ووسائل تعبير فنّي تتجاوز حدودها الطبيعية إلى معان جديدة مبتكرة.

ومن أجل توضيح موضوعات الشعر فى الواقعية الروحية - كما أراها - نقدم للقارىء قصيدة «لبودلير» من ديوانه «أزهار الشر» هى «سمو» Elévation.

تبدأ قصيدة «سمو» بالتحدث عن عناصر الطبيعة الخارجية بمختلف مظاهرها كموضوع للغضب:

«فوق المستنقعات، فوق الأودية،

والجبال والغابات والغيوم والبحار،

ما وراء الشمس، ما وراء الأثير،

ما وراء تخوم الكواكب النجميّة،

ثم يتحدث بعد ذلك عن الطبيعة الداخلية، مع شيء من التداخل الخارجى:

تتحركين يا نفسى بخفة،

وكالسبّاح فى قلب الأمواج،

تحرثين الأعماق الهائلة،

ببهجة قوية لا توصف!

ثم نرى تداخلاً بين الطبيعة الداخلية والطبيعة الخارجية ولا سبيل إلى فصل الأولى عن الثانية.

حلِّقى بعيداً عن النَّتَن الفاسد

وطهرى نفسك بالهواء المرتفع

واشربى النار المضيئة التى

تملأ الآفاق الصافية، كالشراب الإلهى الصافى!

ثم بعد ذلك نرى الطبيعة الداخلية فى مسار أفقى عام مع شىء كبير من التداخل الخارجى الذى يسمح بفهم أحسن ورؤية أوضح. وبعد ذلك نرى أن الطبيعة الداخلية،

فى المقطع الأخير، والطبيعة الخارجية فى تناغم أعمق وأشد التحامًا لتحلقا على مستوى أعلى من الوجود الأنطولوجى للإنسان.

خلف السأم والأحزان الواسعة

التى تكبّل بأوزارها الوجود الضبابى،

سعيدٌ ذاك الذى يستطيع، بجناح قوى

أن يندفع نحو الحقول المضيئة الساذجة

هذا الذى افكاره، كالقبّراتْ

تندفع حرة، فى الصباح، نحو السماء

الذى يحوِّم فى سماء الحياة، ويفهم بسهولة

لغة الزهور والأشياء الخرساء.

وهذا ڤرلين نفسه، يوضح مفهومه لحرفة الشعر ويدعو إلى نبذ الفصاحة والبلاغة فيما يتعلق بالوضوح. واختيار القوافى المتزنة والألوان الرمادية والفوارق الطفيفة Les Nuances، ولا ينسى الموسيقى التى يرى فيها روح الشعر وقدس أقداسه، وقد ضمَّن كل هذه النقاط، وغيرها، قصيدته «فن الشعر - Art Poétique» التى نسوق ترجمة مقاطع منها كما يلى:

«... ينبغى الاّ تذهب بعيداً

لأختار كلماتك، دونما احتقار

ليس هناك افضل من الأغنية الرمادية

حيث يتصل الغموض بالوضوح

... لأننا نبتغى الفوارق الطفيفة

لا اللون، ولا شىء غير الفوارق الطفيفة

حيث الحلم إلى الحلم، والمنجيرة إلى البوق...

خذ الفَصاحة، ودقّ عنقها!

حسنًا تفعل، وانت تبذل جهداً

يجعل القافية رصينة بعض الشىء.

إذا لم نسهر عليها، فأين يكون متجهها؟

... من الموسيقى، أيضاً وأبداً

يجب أن يكون شعرك، الشىء الطائر

الذى نشعر كأنه يهرب من روح شاردة

نحو سماء أخرى، وحب آخر..

يجب أن يكون شعرك مغامرة ناجحة

ينتشر مع ريح الصباح الباردة

فيزهر على يديه الصعتر والنعناع

والباقى، كله أدب»(٣٨).

يتحدث فيرلين عن الألوان والموسيقى، وأحب أن أتناولهما بشىء من التفصيل.

أما الألوان، فالحديث فيها شائق ومتواصل، تواصل أشعار الرمزيين ونداءاتهم الشاحبة فى ليل وجودهم وضباب آفاقهم.

ففى غمرة قراءتنا لقصائدهم، تقفز الصور الملوّنة، لتُوشّح الأفكار الهاربة، والآمال المختنقة. وتتخذ ملامح متعددة، لكنها من أصل واحد، هو الحزن الغامض، فنقرأ: **«الدُوَار الشاحب** Langoureuz vertige» و**«العدم الواسع والأسود** Le néant vaste et noir» و**«العمق المظلم والذكرى الشاحبة» و«الفجر المرتعش فى ثوب وردى وأخضر» أو «الظلمات المنعشة»**. ونقرأ الألوان كلها متحركة كأنها أمواج البحر أو أشعة القمر أو تنقّل الغمام على حفافى الأصيل.

وأكثر الأدباء عناية بالألوان، هو «رامبو»، الذى جعل لكل لون معنى:

«**فاللون الأحمر** يرمز إلى الحركة، والحياة الصاخبة والنوم، ولشهوة الحب والنشوة العارضة، ويرمز أيضًا إلى القتال والثورة والغضب والأعاصير..

واللون الأخضر يرمز إلى السكون والطبيعة والحب بما فيه من سعة وانطلاق، ويرمز إلى فكرة المستحيل الذى لا يبلغه الإنسان من نعيم الطفولة، وإلى الطهر والخلاص من عالم المادة..

واللون الأزرق يرمز إلى العالم الذى لا يعرف حدودًا. وفيه انطلاق إلى ما وراء المادة الكونية، وهو أيضًا غشاوة السكون التى تكتنف عوالم الملائكة والألحان الموسيقية التى تسيل إلى الأعماق..

واللون البنفسجى، لون الرؤى الصوفية.

واللون الأصفر الذهبى، لون المرض والانقباض، ويتصل بشعور الحزن والضيق، والتبرم بالحياة.

واللون الأبيض، يمثل الطهر المثالى ، وهدوء السكينة، ويرمز إلى الفراغ والجمود. وغنىٌ عن القول: إن هذه الاصطلاحات الرمزية التى عناها «رامبو»، وغيره، ليست بالضرورة خالصة بالمذهب، لا تحيد عنه ولا تخالفه، بل هى صيغ تعبيرية، نشأت من داخل التجربة الرمزية العميقة التى لا سبيل إلى اكتناه أسرارها واستجلاء غوامضها، فكانت الألوان والروائح سبلاً توضيحية تفسيرية لذلك العالم الداخلى المجهول.

ومن الواضح أن «رامبو» ورفاقه، لم يخترعوا اصطلاحات الألوان اختراعًا، بل توصلوا إليها بعد تأمل طويل فى رحاب الكون الوسيع، وتحليل عناصره إلى ينابيعها وجزئياتها، فكان لهم هذه الأفكار الشاخصة إلى جوهر الأشياء، شخوصًا فيه الكثير من الصدق والكثير الكثير من الصفاء، بحيث لا نشعر بغرابة الرموز التى جاءوا بها، لا سيما إذا أدركنا أن أكثرها مستمد من عناصر الطبيعة ذاتها، كالزرقة التى تأخذ من السماء كل معانيها، والصفرة المرتبطة بوهن الإنسان وشحوب بشرته فى أوقات مرضه وشدته وهرمه.. وكذلك الأحمر والأبيض والأخضر..

ولا أدرى لماذا لم يذكر اللون الأسود والرمادى، بين قائمة الألوان التى استعملها رامبو، وهو - أى الأسود - الأكثر شيوعًا واستعمالاً فى أدب الرمزيين؟.. أيكون السبب، راجعًا إلى وضوح معناه الرمزى فى الضمائر؟.

وعلى أية حال فإن استعمال الألوان، عند الشعراء، لا يتم دائمًا، بالصورة الطبيعية التى يعرف بها اللون.. فقد يتخذ اللون، حالات نفسية أو معنوية، ليس بينها وبينه أية علاقة من نسب أو جوار، ومع ذلك نرى الشاعر يَنْسَلُّ إلى ضمير الأشياء فيختلس منها حالات خاطفة، ويبدع منها أوصافًا لها طعم اللون، وتأثيره.

والقصيدة التالية، وهى من ديوان «الأغنية الغجرية Romancero Gitano» للوركا وهى نموذج لاستخدام اللون الأخضر، وما يثيره من أشكال حسنة متنوعة ومتزامنة عند الشاعر:

خضراء، أحبك خضراء

الريح أخضر، والأغصان خضراء،

والسفينة فوق الماء

والفرس فى الجبل

مع الظل على الخصر لحم أخضر، وشعر أخضر

مع عينين باهرتين لا مباليتين

خضراء أحبك خضراء،

تحت قمر غجري

الأشياء تنظر إليه

وهو لا يستطيع أن ينظر إليها.

تبدو قوة التقنية الشعرية الحقيقية باهرة جدًا فى هذه القصيدة، حيث يعف لوركا عن إغراءات السرد، ويثبت أنه قادر على استخدام تجربة شعورية تتطلب القوة، مستخدمًا مادته العريضة فى شكل صور متتابعة بدل أن يقدمها من خلال وصف الحركات والأحداث، ومن ثَمّ يحوّل الأحداث إلى أساطير.

وتضيف المترجمة غادة الحفنى(٣٩) أن البيت الأول إذا تم ترجمته ترجمة أدبية سيكون «شبقية أحبك شبقية». لأن كلمة Verde خضراء، أو أخضر، كما تعنى اللون فى معناها الظاهر ترد فى المعنى البعيد والمجازى بمعنى «مخجل» أو «جنسى»، فيقال نكتة خضراء، أو وصفًا لإنسان يغازل بما لا يناسب عمره، فيقال عجوز أخضر أو خضراء، والمعنى البعيد هو الذى يقصده الشاعر فيما أرى، من هنا جمال الرمز وصعوبته.

ماذا حدث لمفاهيم الرمزية فيما يختص بموسيقا الشعر، فيما يتصل بالبناء والوظيفة؟. لقد وعى إليوت مفاهيم التراسل بين الموسيقا والشعر عند بودلير ومالارميه أفضل من واضعى تقنية المدرسة الرمزية من الفرنسيين ؛ يقول إليوت فى مقاله عن «موسيقا الشعر The Music of Poetry»: «موسيقا الشعر جزء لا ينفصل عن معانى الكلمات وتداعياتها» ؛ وهذا يعنى أنه لا يجب أن نستخدم الكلمات فى المقام الأول

اعتمادًا على ما يوحيه منطوق الكلمة، وإنما يجب على الشاعر أن يبحث عن شيء فى سحر الموسيقا أهم من السجع والجناس الاستهلالى ؛ لأن الشاعر يعرف أن سر الموسيقا كحافز للتخيل، يكمن فى قوتها لا فى أنغامها.

كتب «بودلير» فى ديوانه «أزهار الشر» مقطوعة صغيرة بعنوان «الموسيقا La musique» صوَّر فيها الأثر العميق الذى تحدثه الموسيقى فى روعه، راسمًا بذلك، أو قل، عازفًا لحنًا آخر، أنغامه الصور والإيقاعات الصوتية، وآلاته، ألفاظُ موحية، مُمَوّجة على أجنحة الخيال:

«تأخذنى الموسيقى غالبًا مثل بحر!

نحو نجمتى الشاحبة،

تحت سقف ضبابى أو اثير واسع

أرفع الشراع،

صدرى إلى الأمام ورئتاى منفوختان

كالشراع

اتسلَق ظهر الأمواج المكومة

التى يحجبها الليل عنى،

احس فى ذاتى اهتزاز كل اهواء

زورق يتألم،

الريح المؤاتية، والعاصفة، وتشنُّجاتها

تهدهدنى على اللجة العميقة

وهى فى أوقات اخرى، طبق هادىء، مرآة كبيرة

لياسى»(٤٠)

لقد نظَّر الرمزيون موسيقا شعرهم تنظيرًا، بعيد المدى، لا يكاد يختلف عن القواعد الموسيقية إلا فى خصوصيات الفنّين: الموسيقا والشعر.. فجعلوا من موسيقا ريتشارد

فاجنر الألمانى (١٨١٣-١٨٣٣) مثالاً أعلى ؛ لأن هذا الأخير قد طور الموسيقا وأغناها بالرموز والصور والأسطورية، ومدّ جسورًا عديدة بينها وبين الشعر والرقص وجعل من موسيقاه عالمًا غنيًا بالرؤى والمعاناة الدرامية التى لا تختلف عن معاناة الشعر فى شىء.

ويمكن تلخيص المبادئ الأساسية التى تحكم استخدام الموسيقا فى الشعر الرمزى فى النقاط التالية:

١ - المبدأ الأساسى هو فكرة التطور بمعنى النظر فى حقيقة الكلمات والألفاظ، وما ينتج عنها من «إرنانية Sonorité» تبعث فى السامع تواصلاً روحيًا مع مشاعر الشاعر واختلاجات نفسه المتداخلة.

٢ - ألا يكون الشعر إلا الثمرة الخاصة لقوانين الكون بعامة، وأن هذه القاعدة الأساسية هى الإيقاع.

٣ - الموسيقا اللفظية - "instrumentation verbale" - بحروفها الصائتة والساكنة، هى الأجدر والأقدر على ترجمة الانفعال المتطور أبدًا. وهذه الحروف، هى آلات موسيقية قبل أن تكون أى شىء آخر.

وفى الحق أن كآبة الرمزيين المبالغ فيها أثارت رد فعل عند لافورج، وفيما بعد عند ت. س. إليوت، والذى دفع البندول إلى الجانب المقابل، حتى أوصله إلى النثر، لا بسبب حرية الموسيقا، وإنما بسبب بساطته الدارجة. وجاء هذا احتجاجًا على المبالغة فى التميق المتعرج فى موسيقا الشعر الحر.

أما فيما يختص باللغة، فالرمزيون، أمام موضوعاتهم لا يكتفون بالإيحاء النّفسى الصورى الذى يتخذ طرقًا مختلفة باختلاف الأشخاص الذين يقرءون ويفسُرون، بل يعمدون - عن قصد أو غير قصد - إلى ربط لغتهم المعاصرة بلغات قديمة لها مدلولاتها القائمة على تصوير الطقوس والشعائر والأحلام والقصص والأساطير. فاللغة الرمزية، كما يقول إحسان عباس، «نوع من النشاط أو الفعالية الإنسانية، تنساب فيها التجارب الداخلية والمشاعر والأفكار... وهى مغمضة مبهمة، إذا نظرنا إليها من الخارج، ولا نستطيع أن نفهمها إلا إذا تَعَمَّقنا ما تحت القشرة الظاهرية، وتفرَّسنا فى حقيقة التجارب الإنسانية التى جرى التعبير عنها»[٤١].

ومع تطور الرمزية يجد الشاعر نفسه أخيرًا فى فراغ، سوف يكتشف الملاذ الذى يبحث عنه فى روحه يقوده إلى أشد الأشكال رداءة، فى الواقع... إلى العدم والصمت. بعض الشعراء سوف يجد نفسه مضطرًا إلى أن يعود إلى الدين ليكشف الله من جديد، إن لم يكن من أجل انقاذ روحه فمن أجل أن ينقذ فنه من التآكل، والبعض الآخر سوف يتجه إلى الشعر الفلسفى. فى الحالة الأولى هو ما حدث لإليوت فى الواقع وبول كلودل Paul Claudel فى توبتهما الدينية أخيرًا.

يجب أن ننوه بأن روح «السقوط» عند الرمزيين المعاصرين ليست انحرافًا خلقيًا، وإنما تصوف فقد دواعيه الدينية، وحلَّ محلَّ معنى «الروح» الدينىَ الوعىُ بالنفس الإنسانية المشتركة عند الإنسان الضائع فى عالم حسّى لن يفهمه أبدًا. ويعبر البرازيلى كروث إ. سوسا Cruz e Sousa عن الحالة هذه بـ "Saudade"، وهى كلمة تشى بمزيج من الشوق والحنين والبعد عن الحياة، ولا يمكن ترجمتها ؛ لأنها تشترك فى المعنى مع كلمات أخرى مثل: «اعتكاف retiro» و «خلوة erme» و «فلاة Jeserto» و «خلاء sentâd»، و «وحدة solidâd» فهى تؤدى هذه المعانى كلها مرة واحدة، وتصبح مهمة الشاعر أن يقدم الإنسان مكفنًا فى هذه الصوفية الأرضية، وأن يصوِّره ضحيةَ قوى لا سلطان له عليها والعلاج لا يكون بالهروب إلى نقطة أخرى من نقاط الحياة، وإنما بالانسحاب من وتيرة الحياة نفسها كلها. وقد لخص دانونزيو هذا الموقف عام ١٩١٢ فى صيغة ملائمة، يقول فى «استشهاد سان سباستيان Martyrdom of Saint Sebastian»: «على المرء أن يكافح حتى يبلغ ذروة الإحساس بالعزلة واللادوام، وعليه أن يحطم شيئًا فشيئًا كل القيود التى تربطه بالحياة، والتى تؤدى إلى ضياع جهد ثمين. ولا أعرف نعتًا كريهًا للإنسان أكثر من أن ندعوه سعيدًا»[٤٢].

فالسقوط هو الحالة العقلية لشاعر يطارد شبح الزمن، ودنو الموت. إنه الانهمال مع النفس، ومع غموض التكوين الداخلى، على الحدود المبهمة بين الحياة والموت. إنه رقة الحس المفرطة. إنها تذبذب حالة الشاعر النفسية. ومنذ اللحظة التى لا يوجد فيها رد نهائى على أسئلة الحياة الكبرى هذه وغموضها، فإن إبهام الرمز، وغموض العرض، يمكن أن يخلف الاصطدام بالفراغ والعدم واللاشىء، وتوابع موضوعات الخوف، الوحدة، وتسرب الزمن، وانتظار الموت!

ويشعر الشاعر بالملل فى إيجاز وإهمال كما صنع مالارميه فى إحدى قصائده الأولى، «النسمة البحرية».

الشهوة حزينة، واحسرتاه!

وأنا قرأت كل الكتب.

وهناك وراء العالم الضيق الذى يتحرك فيه الجسم والروح والقلب، وتلعب الأطماع والانفعالات والأفكار، قد ووجه بوجود عالم آخر لا يُعرف عنه شىء ولكن يحس بوجوده؛ عالم مبهم، ليس هو الجنة التى يعد بها الدين، ولا الماضى المحسوس الذى يمثله التاريخ، ولا العالم الأفضل الذى تبنيه السياسة، ولا البلد البعيد الذى يتخيله المسافر. إن الكائن فقد اتصاله مع عالمه هذا فى لحظات من الحمية لا هدف لها ولا سبب، ولم يستطع الوصول إلى ذاك العالم الذى لم يصل إليه أحد ؛ وبعد لحظات قصيرة من الانجذاب الروحى كان فيها هذا الكائن يندفع فى الفراغ، عاد إلى السقوط، مندهشًا، فى عالمه المحدود الذى يحيط به، هذا العالم لا يلذ له فيه شىء، ولا يجد فيه شيئًا وفق رغباته ؛ وهكذا يستغرق فى أثناء بحثه عن العزلة، إن لم يكن الوحدة، فى كآبة تكون على الغالب عذبة أكثر منها غضبى ؛ حيث تحرك الإنسان انفعالات غامضة، فينتظر كل شىء من القدر ولا ينتظر شيئًا من إرادته؛ بينما يتألم أحيانًا من وجود قوى كثيرة يشعر بها فى نفسه ويشعر أنه لا فائدة منها. وأصبحت الكآبة ألم العصر، وانعزلت النفس العليا، وأصبحت العبقرية غير مفهومة ؛ ولم يبق بالمستطاع وضع أى قياس بفعل قوة التفكير بما لا نهاية له، والنفس التى خرجت عن الطرق المرسومة أصبحت تسير على غير هدى فى ظلمات اليأس والليل.

إذًا «فالسقوط» يعنى أساسًا وعى الإنسان المستمر بفنائه أو الشعور المأسوى بالحياة، وهذه الحالة تتكون من وعى عميق بالفراغ الذى يجرى فيه الإنسان، دون أن يعرف من أين أتى وإلى أين يشرع؟

والسؤال الذى يمكن أن نسأله هو: كيف نفهم تلك الحالة عقليًا؟ قد نجد فى منطق هيجل تأويلاً لتلك الحالة ؛ ولذا أود أن اطبقها على الحالة التى أمامنا لنفهمها. ما هى الخطوط العامة للمنهج الجدلى؟

يمكن أن نقول بصفة عامة. إن العقل يمر بمراحل ثلاث هى على التوالى:

١ - **مرحلة الوعى المباشر:** (الموضوع أو الطبيعة) وفيها نجد أن الموضوع يبدو مستقلاً عن الذات التى تدركه وفى حياة معها.

٢ - **مرحلة الوعى الذاتى:** (ضد الموضوع / المثالية) حيث نجد أن الموضوع (الطبيعة) قد اتضحت حقيقته على أنها الذات، وأن الاستقلال الأول قد تحطم وانهار.

٣ - **مرحلة العقل:** وفيها نجد أن الموضوع (الطبيعة) متحدد (الواقعية الروحية) مع الذات (ضد الموضوع / المثالية) ومختلف عنها فى وقت واحد.

لو تأملنا هذه المراحل الثلاث نجد أن أول خطوة يبدأ بها المنهج الجدلى خطوة مباشرة، وفيها يبدو الموضوع مستقلاً عن غيره ولا يرتبط بشىء سواه. وأول مرحلة من مراحل الوعى المباشر هى مرحلة الوعى الحسى أو اليقين الحسى. وذلك يعنى أن الموضوع يقف فى استقلال وعزلة عن الذات ؛ إنه «هذا» أو «ذلك». إلا أن هذا الاستقلال ظاهرى فقط ؛ إذ سرعان ما ينقلب الموضوع من تلقاء نفسه إلى ضده، ويصبح هذا الضد نفسه الذى كان يبدو فى أول الأمر مستقلاً عنه، وسرعان ما يبين لنا الوعى أن هذا الاستقلال غير حقيقى، ويتحطم وينهار هذا الاستقلال بحيث ننتهى إلى أن العالم الخارجى يلتقى مع الوعى على صعيد واحد (المثالية). وهكذا نصل إلى مرحلة الوعى الذاتى وهى نقيض المرحلة الأولى.

ثم نبين أخيرًا أنه إذا كان العالم الخارجى يتحد مع الوعى فى هوية واحدة فإن الذات حينما تتأمل موضوعها فإنها فى الحقيقة تتأمل نفسها. فالفكر حين يفكر فى فكرة ما فإنه يلغى نفسه كفكر، أو بمعنى آخر إن الذات حين تجعل من نفسها موضوعًا لنشاطها فإنها تلغى أو تنفى نفسها كذات ؛ لأنها ليست الآن ذاتًا بل موضوعًا، موضوعًا لنشاطها الخاص، إلا أن هذا الموضوع ليس شيئًا آخر، أى ليس غريبًا عنها ؛ إنه الذات وبالتالى فالذات هى: الذات والموضوع معًا، ومع ذلك فإنه - أى الموضوع - يختلف عنها فى نفس الوقت. وبما أنه مركب من عنصرين متضادين فإنه يتحلل فى النهاية إلى عناصره وتبدأ الدورة من جديد.

لو طبقنا هذا على موضوعنا لوجدنا أن الواقعية أو الطبيعية كانت هى الموضوع، ثم كان الضد فى الرؤية المثالية، ثم اتحادهما فى الواقعية الروحية أو الواقعية المثالية ؛ ومن ثم فعند انحلال هذا المركب لابد أن يعود إلى عناصره، والأقوى هنا هو الطبيعة بلا شك.

لنر الآن ماذا حدث لمذهب «الواقعية الروحية».

لقد لاحظنا أن أهم العناصر التى امتزجت بالمذهب الرمزى هى فحوص التواصل غير المباشر. ولكن فى ذلك الوقت تواطأت عوامل كثيرة ضد الغموض، والذى كان يعتبر شرطًا ضروريًا بدونه لا تكون هناك تقنية رمزية. ولكن فقد الرمز غموضه بسبب كثرة الاستعمال. ومع تدخل النقاد بالتفسير دمرت السمة التى تجعل الصورة الرمزية المتعددة الأبعاد شيئًا مختلفًا عن المجاز ذى المعنى الأحادى. أصبح الرمز فى آخر أيام الرمزية مهددًا على الدوام بشيطان المجاز ؛ لأن هذا الأخير يقع فوق الرمز فى كل مرة يكون فيها الرمز متطابقًا عن طريق الاستخدام السابق، أو التوضيح النقدى لاستخدامه، وأصبح التزامن شيئًا آليًا فى تزاوج المجرد المادى. ويستمر، مثلاً، استخدام اللون للتعبير عن وحدة الموضوع أو عن وحدة حالة الروح.

بالإضافة إلى ذلك. وكقاعدة عامة فإن المختصرات الأدبية تعتبر الرمزية رد فعل أو ترياقًا للطبيعة، وتُظهر أعمال هويتمان، على نحو ما، أن الرمزية ليست إلا وجهًا آخر للطبيعية أكثر منها نقيضًا لها. وعندما يرسم الرَمزى مفهومه عن القدر بخاصة لا يبتعد كثيرًا عن الطبيعية عندما يفكر بعامة. ولنترك جانبًا الاعتبارات الأسلوبية والتقنية، فبينهما كلتيهما لون من التشابه من وجهة نظرهما الفلسفية إلى الحياة، ويمثلان رد فعل محدد ضد الرومانسية.

وبهذا تعود الدورة مرة أخرى إلى الرؤية الطبيعية للوجود لتبدأ الدورة من جديد.

الباب الرابع

الطبيعية (الواقعية) فى الأدب المصرى المعاصر

الفصل الأول

نجيب محفوظ والموروث الشعبى

دراسة لملحمة الحرافيش

إن التفاعل بين فكر الأديب والموروث الاجتماعى فى العمل الفنى هو أحد المسلمات التى يعمل على ضوئها النقد الحديث، والتى تقضى بأن تفسر أعلى النتائج وأدناها فى عملية الحياة التى يحاكيها الأدب بمصطلح العناصر الأساسية التى كانت موجودة فى البدء عند عملية الإبداع.

ولكن ما هو الشىء الأساسى والعام فى الطبيعة؟ تتخذ الإجابة على هذا السؤال أحد طريقين.. الأول : القول بأن الشىء الهام هو «العنصر»، وهذا هو الاتجاه الجزئى أو «الذرى».

والثانى : أن الشىء هو الكل أو الأنموذج أو هو المركبَ فى مقابل البسيط. ومن الأخير تطور النظام الكلى أو العضوى. ولكن بما أن النقد هو عملية تحليلية تركيبية فى آن واحد ألا يوجد شىء يتصف بأنه عنصر ومركب فى آن واحد؟ الإجابة فى نظرى تكمن فى الأساطير فهى عنصر نسيج الموروث الشعبى، وكل قائم بذاته فى ذات الوقت.

فالأساطير هى المواقف المنغرسة بعمق فى ذاكرة الجنس كأنها مطبوعة فى كياننا العضوى الحسى وهى الأساس الذى يؤسس الفنان عليه فنه. فقلما نجد بين الفنانين من عمل دون رصيد موروث خصب، ومهمة النقد هى الكشف فى الموروث الشعبى عن المواد التى يضمر فيها الفنان نفسه، ويسعى لبثها. ولتحقيق هذا لابد أن يتسلح الناقد بالعلم والثقافة والخيال لكى يحقق هذا بنجاح، وذلك ليجعل الأسطورة تلقى بأضوائها. فليست الأساطير هى النماذج العليا للأدب فحسب، بل إن الأدب واحد من أعظم المكثرات للأساطير والنماذج العليا.

الأساطير قصص مقدسة يحاول بها الإنسان أن يجدد العلاقة بين حياته والكون الواسع الفسيح الذى يحيط به. وهى المادة الحقيقية التى يجب الرجوع إليها لمعرفة وفهم الجانب الخفى من حياة المجتمع. وتقدم وحدة محسوسة وشكلاً ؛ أى مثلاً عليا تبزغ فى الوعى الأخلاقى للهيئة الاجتماعية، وذلك بجانب تناولها للقضايا الأخلاقية التى تواجه المجتمع.

وتعتبر الأسطورة أيضًا إحدى الوسائل طالما لجأ إليها الكتاب ليعبروا عن أفكارهم وآرائهم بموضوعية، نظريًا على الأقل.

فالأدب الأوروبى مثلاً يتناول مصير الإنسان المعاصر من خلال العودة إلى الأساطير القديمة سواء أكانت مصرية أو يونانية أو حتى من حضارة جزر الهند الغربية، كما فعل بيتر شيفر. وهذه الوسيلة تمكن الكاتب من إبراز المشاكل والقضايا التى يطرحها الواقع الراهن من خلال الابتعاد فى الزمان والمكان مع تحقيق التواصل أو الاتصال بين أعضاء المجتمع المعاصر، وذلك باستعمال الرمز الأسطورى ؛ ولهذا قد يكون المعنى دينيًا أو فلسفيًا أو فنيًا.

ومن المجتمعات ما ظلت الأسطورة حية فيه، بمعنى أنها ظلت تقدم بعض النماذج للسلوك الإنسانى، وتعطى بالتالى للوجود قيمة ومعنى .

إن عظمة الأسطورة تكمن فى قدرتها على إثارة الخيال الإبداعى عند الفنان ؛ ولذا فإن كثيرًا من الأساطير تتمتع الآن بقيمة رمزية عالية كنوع من الأدب الروائى العظيم، وذلك بصرف النظر عن مدى اختلاف التفسيرات الرمزية لها. كما هو الحال بالنسبة لأسطورة «إيزيس وأوزوريس» ومعالجة توفيق الحكيم وعلى أحمد باكثير ونجيب محفوظ لها. فقد بعثوا تلك الأساطير فى مؤلفاتهم، وإذ فعلوا ألبسوا الأساطير ثياب عصرهم بحيث أصبحت لا تفهم إلا إذا ألقى الضوء على الوضع السياسى والأدبى والفكرى، بل والاجتماعى والسياق الدينى الذى بعثت فيه، ومع ذلك لا تظل الأسطورة أسيرة هذا السياق، بل تحتمل أكثر من قراءة وتفسير طبقًا للمناهج المختلفة، سواء البنائى والاجتماعى والنفسى.

ولا شك أن النقاد استفادوا، ويمكن أن يستفيدوا، من الطرق الثلاث لقراءة الأساطير التى يقول عنها بارت :

١ - إذا نظرت إلى الدال الخالى (من المعنى)، جعلت المدلول يملأ شكل الأسطورة بلا لبس أو غموض، ووجدت نفسى أمام نظام بسيط تصبح فيه الدلالة حرفية. هذه الطريقة - على سبيل المثال - هى التى يتبعها منتجو الأساطير، كالمحرر الصحفى الذى يبدأ من المدلول، ثم يبحث عن شكل له.

٢ . إذا نظرت إلى الدال الملآن (المشتمل على المعنى)، ميزت فيه الشكل بوضوح، ومن ثم التغيير الذى طرأ عليه، واستطعت أن أحلل دلالة الأسطورة.

٣ - إذا نظرت إلى الدال على أنه مجموعة مكونة من شكل ومعنى، تلقيت معنى غامضًا.

تعمل الطريقتان الأولى والثانية على هدم الأسطورة، إما بإبراز هدفها وإما بالكشف عنها ؛ أما الطريقة الثالثة، فتجعل القارئ يعيش الأسطورة كما لو كانت حقيقية وغير حقيقية فى آن واحد - وعلم العلامات يحتم اعتماد الطريقة الثالثة ؛ لأن قارئ الأسطورة هو الذى يكشف عن وظيفتها الأساسية. وهذا هو المنهج الذى اتبعه الأستاذ نجيب محفوظ فى رواية ملحمة الحرافيش.

مما لا شك فيه أن القارىء لملحمة الحرافيش سوف يلاحظ أن نجيب محفوظ.. يستلهم العديد من الأساطير الفرعونية. ولسوف أقصر حديثى على قصة واحدة من هذا العمل، هى الحكاية الخامسة من ملحمة الحرافيش : «قرة عينى»؛ ففى هذا العمل ستوحى نجيب محفوظ قصة إيزيس وأوزوريس.

وخلاصة الأسطورة هى : قتل الملك أوزوريس على يد أخيه ست، وقيام إيزيس ونفتيس بالبحث عنه، وإعادة إيزيس الحياة لأخيها وزوجها أوزوريس، ثم ولادتها منه طفلاً هو حورس ؛ واستطاعة حورس التغلب على ثعبان. ولما بلغ أشده خرج ليرى أباه ولاقاه. وعقدت المحكمة برآسه «جب» نى عين شمس وأنكر «ست» قتل أوزوريس وشهدت إيزيس لابنها. ثم أعلن حورس ملكًا. وجاء فى أسطورة أخرى إضافية أنه حدث فى أثناء المعركة أن سرق ست عين حورس الذى أصبح بعد ذلك أوزوريس، واستردها حورس الصغير ابن أوزوريس فى أثناء معركة بينه وبين ست، وحملها إلى أبيه القتيل. وطبقًا للقصة الأولى فإن الممنكة التى فقدت بالقتل أعيدت إلى حورس عن طريق المحكمة. وطبقًا للقصة الثانية فإن العين الملكية انتزعت أولاً، ثم أعيدت عن طريق القتال. وتم مزج هاتين القصتين بإدخال الولد فى القتال وألحق القتال الثانى بإجراءات

المحكمة، واستطاع حورس أن يسترد العين لأبيه فى «حجتى» التى قتل فيها أوزوريس، كما جاء فى القصة الأولى، وربطت فكرة العين المفقودة والمستردة بأن الملك هو حورس وأوزوريس. ويضاف إلى عناصر القصة إشارتان أخريان وردا فى نصوص الأهرام، على أنهما لم يظهرا بعد فى القصة الرئيسية، الأولى : غرق أوزوريس ؛ وفى ذلك إشارة إلى طابعه العالمى الذى يرمز إلى الخضرة التى تنبت من فيضان النيل. وقد لعبت هذه الرواية دورًا فى اللاهوت المنفى. والثانية : تعضية جسد الملك المتوفى الذى يمثل على هيئة أوزوريس. وقد كانت تلك العادة تمارس منذ الألف الثالث قبل الميلاد. وتوارت تعضية أوزيريس بيد ست فى الروايات الاغريقية.

وهناك رسومات ومناظر على المعابد تمثل قتالاً يشبه قتال حورس وست، وتبدو المناظر كأنها أسطورة أوزوريس : مقتل أوزوريس على يد ست وأتباعه. ويبحث حورس عن أوزوريس بمعاونة السمك والطير. ويجد حورس أباه ويبكى عليه، ثم يخاطب «جب» طالبًا للعدل، ويعد أباه الميت أن ينتقم له، ويأتى أبناء حورس بجثمان أوزوريس، ثم يقيدون ست ويضعونه تحت جثمان أوزوريس، ثم يقتتل ست وأتباعه مع حورس وأبنائه فانتزعت عين حورس، واقتطعت خصيتا ست، ويعطى تحوت عين حورس كلا من حورس وست، وتفر عين حورس حيث يقبض عليها أبناء حورس الذين يأتون بها ثانية إلى حورس، ثم أعقب ذلك استردادها وشفاؤها على يد تحوت. وجدير بالذكر أن كلا من تدخل تحوت وقرار العين قد جاء ذكرهما فى نصوص الأهرام كما أشير إليهما فى قصة تتويج «سنوسرت» هذه. وفى ختام مسرحية التتويج هذه يأمر جب تحوت بجمع الآلهة ليؤدوا التحية لحورس.

جرت محاكمة حورس وست (أمام) أعظم وأقوى الأمراء غريبى الهيئة الذين وحدوا (دائمًا) حينما جلس طفل (مقدس) أمام رب الجميع مطالبًا بوظيفة والده أوزوريس جميل المظاهر ابن بتاح الذى يضىء الغرب بمحياه، بينما كان تحوت يقدم العين للأمير القوى الموجود فى هليوبوليس.

ثم تكلم شو بن رع أمام (أتوم الأمير) القوى الذى يوجد فى هليوبوليس «الحق هو الرب القوى» أعط الوظيفة إلى «حورس»! ثم قال تحوت للأنياد «إنه حق مليون مرة»، ثم صاحت إيزيس صيحة قوية، وفرحت فرحًا شديدًا، ووقفت أمام رب الجميع، وقالت «ياريح الشمال» اذهبى إلى الغرب وأذيعى الأنباء إلى الملك أون نعز، له الحياة والفلاح

عندئذ قـال - شـوبن رع : «إن وجود العين هو إله العـدل من قبل الانيـاد. ثم قـال ست، أخـرجوه مـعى إلى الخـارج حـتى اسـتطيع أن أريكم أن يدى تتغلب على يده فى حضـرة الانيـاد، مـا دام لا أحـد يعـرف وسـيلة أخـرى لتـجـريده! ثم قـال تحـوت له : أليس من الصـواب أن نعـرف من المخطىء ؟ الآن هل تعطى وظيـفـة أوزوريس لست ومـا زال ابنه حورس يقف هنا فى المحكمـة؟ عندئذ غضب رع حور أختى غضبًا شـديدًا ؛ فقد كانت رغبـة رع إعطاء الوظيـفـة لست عظيم القوة. وهنا صـاح أوزوريس صيحـة عـاليـة أمـام الانياد قائلاً : «ماذا نفعل»؟!.

عندئذ أرسلت نيث العظيمـة والأم المقدسـة خطابًا إلى الانيـاد قـائلة : «سلمـوا وظيـفـة أوزوريس لولده حـورس! لا ترتكبـوا أفـعـال الشـر الكبـيـرة التى لا مـحل لهـا، أو سـأغـضب وستـتحطم السـمـاء على الأرض، وقـولوا لـرب الجـمـيع الثـور الذى يقيم فى هليوبوليس : ضاعف ست فى أملاكه، أعطه عناة وعشتارة (ابنتيك)، وضع حورس مكان والده اوزوريس.

وخلاصـة قصة «قرة عينى» هى: قتل قـرة على يد أخيه رمانة، وقيـام عزيزة- المرادف العربى لإيزيس بعد إضافة تاء التأنيث العـربية وهى أرملة القتيل - بالبحث عنه، وكانت قد ولدت له طفلاً هو عزيز ؛ ولما بلغ الطفل أشده طلب ميراث والده، وأنكر رمانة مقتل قـرة، ولكن عـزيـزة كانت قد أخبـرت عـزيزًا بشكوكهـا فى عمـه. وتدور حـرب خـفـيـة بين عـزيز ورمـانـة. فـقـد استولى رمـانة على دكان الغـلال وأداره بنفسه، ولم تكتـرث عـزيزة كثيـرًا لما يطرأ على المحل من تحول أو ضـمـور. كانت تحلم باليوم الذى يحل فيـه عـزيز مكان أبيـه ليستقل عن عمـه، ويعيـد إلى المحل سيـرته الأولى. وفى سبـيل ذلك وقفت نفسهـا على تربيـة وحيدهـا فقد أرسلته إلى الكتاب فى سن مبكرة، وأحضرت له معلمًا خاصًا ليزيده علمًا بالحساب والمعاملة. ولم تأل فى تذكيره بسير أجداده من آل البنان، بل دفعها إخلاصها لقرة إلى التنويه له ببطولات الناجى ومثله العليا وأمجاده الأسطورية وغـرست فـيـه - بلا وعى وبوعى أحـيـانًا - الحـذر من عـمـه وزوجتـه والنفـور منهـمـا، وشحنت قلبه بأنباء العداوة التى أضرمت بين أبيه وعمه، واختفـاء أبيه الغريب المريب. (الذى ظهـر بعد ذلك أن رمـانة قد قـتله) وكـان قـرة قـد نسى، ولم يبق حـيًا إلا فى قلب عزيزة ولدرجـة ما فى خيال عـزيز. وثمة حلم يقظة كان متعة تأملاتها أن تجوب البلدان بحثًا عنه، أن تعثر عليه وأن تكشف قاتله، أن تنتقم وأن تعيد ميـزان العدل إلى استوائه الأبدى، أن يستعيد القلب صفاءه.

وما أن جاوز عزيز العاشرة حتى طالبت عزيزة أن يتدرب فى محل أبيه وسرعان ما وافق رمانة.

وينظر رمانة متأملاً كلما وجد الفراغ.

ها هو ذا عزيز يجلس فى مكان أبيه فى حجرة الإدارة. إنه يتقدم بخطوات ثابتة تنمّ عن رجاحة العقل. ويطرق بلا شك باب المراهقة.. صبى جميل مفعم بالحيوية. قامة طويلة ورشيقة، عذب الملامح، يلوح القلق فى عينه كما يلوح التفكير. وبينهما مجاملة محسوسة ولكن بلا ألفة حقيقية.

وثمة نفور أيضًا يتوارى وراء الكلمة المذبذبة والابتسامة الحلوة. وتمر الأيام، ثمة صمت ينذر بهبوب عاصفة. نظرات عزيز لا تبشر بخير. منذ شارف بلوغ الرشد ورمانة يتوقع منه ضربة قاسية. لم يفلح فى كسب ثقته، بادله ملاينة بملاينة ولم تزل قدمه رغم دهن الأرض تحت قدميه بالزيت وها هو ذا يتحفز للانتقام.

وخاطبه ذات صباح بقوله :

- عماه!

لأول مرة ينطق بها فأيقن رمانة أنها مقدمة لشر.

- ماذا يا ابن أخى؟

فقال بهدوء كريه ذكره ببعض أحوال أبيه قرة :

- أرى أن استقل بتجارتى!

رغم أنه توقع ذلك، توقعه منذ وقت طويل، إلا أن قلبه غاص فى صدره، وتمتم.

- حقًا؟! طبعًا أنت حر، ولكن لماذا؟ لماذا تفتت قوتنا؟.

ولما تيقن من تصميم عزيز اجتاحه الغضب وهتف :

إنها الكراهية، إنه الحقد الأسود، إنها اللعنة التى تطارد آل الناجى.

وفى نفس الليلة جاء إنذار من وحيد (شقيق قرة) لرمانة بأنه إذا غادر داره فقد عرض نفسه للهلاك.

وأدرك رمانة أن عزيزا هو الذى أوقع بينه وبين وحيد فتهجم على جناحه وانهال عليه سبا حتى أوشك أن يلتحم الاثنان فى عراك عنيف. عند ذاك اعترفت عزيزة بأنها هى التى فطنت إلى المؤامرة التى دبرها رمانة لابنها بتحريضه على وحيد - وأنها أفضت بظنونها إلى وحيد.

قبع رمانة فى داره، قضى على نفسه بالسجن بلا حكم. يحيط به الخوف ويستكن فى قلبه الخزى. ينفق من ماله غير المستثمر ومن مال رئيفة زوجته. يقتله الضجر. يهرب من الضجر فى الخمر والمخدرات. يمارس غضبه على الخدم والجدران والأثاث والمجهول، وطلق زوجته وكأنما أراد كل شريك أن يثبت للآخر أنه هو العقيم - فيلاحظ أن رمانة عقيم مثل ست الذى فقد خصيته - فسرعان ما تزوجت رئيفة من قريب لها. على حين تزوج رمانة من جارية فى داره، وثبت لهما باليقين أنهما عقيمان، وتزوج رمانة من ثانية وثالثة ورابعة حتى تجرع كأس اليأس لآخر نقطة فيه.

عاش رمانة كما عاشت رئيفة فى الجحيم، فى دنيا الضجر بلا حب. واستقل عزيز بمحل الغلال. فجدده، وأعاده إلى أيام ازدهاره كما كان أيام قرة ولم يساور وحيدا ارتياب فيه، ووجد فى تنبيه عزيزة له ما طمأنه من ناحية عزيز فزاره مهنئًا ومضفيًا عليه أمام الحارة رضاه وحمايته، وأقلع عزيز عن أحلامه، أقلع عنها وهو حزين، غير مبرأ من ازدراء نفسه، وقنع بممارسة الخير فى محله، مع عماله وعملائه وزبائنه ومن يتيسر له مساعدتهم من الحرافيش.

ويختتم نجيب محفوظ القصة على لسان سماحة الناجى «حمدًا لله الذى أذنت رحمته للعدل أن يظل فى حارتنا، حمدًا لله الذى أورث ابنى خير إرث للإنسان الخير والقوة».

■٢■

تدل أسطورة ايزيس وأوزوريس على أن نجيب محفوظ وجد فى النموذج الأسطورى شيئًا قد يكون بنية أو نظامًا أو مضمونًا أو أى شىء آخر. يحرك فكر القارىء ويكسب هذا النموذج بعدًا مبتكرًا يتلاءم مع الظروف التى يعيش فيها الكاتب فى السبعينيات من هذا القرن. وتبدو الأسطورة هنا وكأنها القوة المشكلة التى تنظم هذا العمل ؛ ذلك لأنها كانت تقليدية جماعية تعبر عن قيم تجمعت منذ عهد بعيد.

لن استعرض هنا كل الأسباب التى جعلت نجيب محفوظ يلجأ إلى الأساطير بل سأكتفى بذكر بعض منها، على سبيل المثال حاول المؤلف أن يجد فى الإنسان المصرى الذى غيرته ظروف التحول الاجتماعى الذى حدث نتيجة لحركة التصنيع صدى لبعض القيم الإنسانية الخالدة خاصة فى صراع الخير ضد الشر، فالأسطورة تفسح المجال للتأمل الفلسفى حيث تكتسب هذه الأساطير بعدًا جديدًا نتيجة لعلاقة الإنسان بكل ما يحيط به. والسبب الثانى أنها تشبع بعض الحاجات البشرية العامة كانتصار الخير على الشر. وأنها على هذا الأساس عنصر ضرورى ولا غنى عنه بالنسبة للثقافات الإنسانية فى كل مراحل تطورها الأخلاقى.

إذن فأسطورة إيزيس تكشف عن واقع طبيعى وتاريخى وفلسفى - من خلال المجاز أو الاستعارة ولأنها التعبير الجماعى عن احتياجات المجتمع وعن العواطف التى تنظم سلوك أعضائه فتؤلف نسق الرموز التى يتمسك بها المجتمع باعتبارها أحد العناصر الأساسية فى وحدة المجتمع وتضامنه. بل نستطيع أن نذهب إلى حد اعتبار نسق الرموز أحد الملامح الرئيسية التى تصلح أساسًا لتمييز الآداب التى ندرسها بعضها عن بعض ؛ لأن كل أدب له أنساقه الرمزية الخاصة به التى تنبع من ميراثه الأسطورى، والتى تتمثل بوجه خاص فى الشعائر الدينية والممارسات والطقوس الخاصة بالمناسبات فى حياة الفرد، مثل الزواج أو العمل والدخول إلى مجتمع الرجال البالغين. لذلك نشأت المدارس النقدية التى تدرس البناء الاجتماعى لا من مدخل بنائى فحسب، بل أيضًا بالبحث عن المعنى الكامن وراء الظواهر الاجتماعية التى تعتبر فى هذه الحالة رموزًا ينبغى تفسيرها.

لهذا فقد غرس نجيب محفوظ فى هذا الموروث جذور فنه ويظل الواقع - فى نفس الوقت - هو المصدر الحى لشخصياته الأدبية. بل ولا تختلف فى الواقع من حيث قوة الإقناع ووضوح أبعاد الشخصية التى يتجاور فيها فى آن واحد ما هو جليل وما هو غير سام، كما يتجاور الحب والبغض كذلك، وأيضًا التواضع والكبرياء والخبث والطيبة. ومن دراستنا لهذه القصة نكتشف أن الموروث ليس فى المحتوى فقط، بل فى الشكل أيضًا، وأن هذا الموروث طبيعيًا وتجريديًا فى آن واحد. ومن صورة الطبيعة نجد أن أبعاد الشخصيات واحدة، والروتين الذى ينظم حياتنا واحد، فى الأسطورة والقصة. ومن صورة التجريد ما نراه من ذكر عبارات مجردة واضحة عن الخير والعدل والقوة.. إلخ؛

اى أن الموروث ليس فقط فى الموضوع وإنما فى الشكل أيضًا، وأن السر الذى يراه المؤلف ليس فى أن يحاكى الأسطورة، وإنما فى أن يكتب على طريقة الأسطورة وهو يؤدى ذلك العمل ؛ فالمؤلف يرى أن الأدب نتاج إنسانى يسد كغيره من ضروب النتائج حاجات إنسانية، وله أصول ووظائف يمكن الكشف عنها وتعريضها للتحليل.

ومن دراستنا لهذا العمل تتضح لنا بوضوح التيارات الفكرية والقضايا التى تشغل عصر المؤلف، بل وتكشف عن ناحية هامة من نواحى النشاط العقلى للإنسان المعاصر، وكيف يعكس ذات نفسه فى مرآة الشخصيات القدامى من التاريخ، أو فى مرآة شخصيات أسطورية بعد أن يسبغ عليهم من نفسه، وينفخ فيهم من روحه؛ ويقربهم بذلك إلى نفوسنا ؛ فهو فى الواقع يحييهم، ولكنه يحيا بهم. ومن أهم القضايا التى تصورها الأسطورة هى قضية الخير والشر. وقد استطاع نجيب محفوظ أن يقدم صورة كاملة متكاملة الأبعاد لشخصياته الأدبية بحيث تتمثل فيها مجموعة الفضائل والنقائص، وجعلها مثالاً ينبض بالحياة من ثنايا التصوير الفنى حتى ظهرت الشخصيات غنية فى نواحيها الفنية، وأكثر إقناعًا، وأكمل مصيرًا من نظائرها فى الطبيعة. فنراه يصور قرة مقابل - أوزوريس . ويصور عزيز وسيما، تشع من عينه جاذبية، قد ورث من أمه المحاسن : دقة قسماتها ورشاقتها فضلاً عما عرف به من تهذيب واستقامة، كأنه شمس الدين فى جماله وعذوبيته دون قوته. أما رمانة مقابل - ست - فكان قصيرًا بدينًا مثل برميل، غامق اللون، غليظ القسمات. وكان قرة أقدر منه فى الإدارة والتجارة، وأتقى فى المعاملة، وقد أحبه العمال لسماحته وجوده. وكان رمانة يخالط أخاه وحيدًا - رع فى الأسطورة - فى الغرزة، ويتورط فى المغامرات بنهم، وينتقد . إذا سكر . شقيقه قرة حاسدًا وساخرًا.

ويستعمل المؤلف البناء الدرامى فى تصوير الشخصيات أى التعارض، فكما رأيناه يصور قرة عكس رمانة لتعميق التعارض بين الخير والشر، نجده يتبع نفس المنهج فى تصوير رئيفة زوجة رمانة - أوست - وعزيزة - إيزيس زوجة أوزوريس - فيرى أن نظرة عزيزة ثابتة وهادئة توحى بالطمأنينة، أما نظرة رئيفة فكانت قلقة خاطفة البريق كأنما تستقرئ أعين الآخرين بلا توقف، ويلوح فيها ذكاء أسود.

ولكن الأسطورة وكذلك القصة لا يقتصران على معالجة الخير والشر فقط، بل يتناولان معالجة قضية علاقة القوة والعدل أيضًا.

فهناك فى الأسطورة تيارات غامضة عن علاقات الحق بالقوة.

فهناك من ترجم العبارة الهيروغليفية كما يلى : «إن العدل فوق القوة»، وهناك ترجمة أخرى هى «العدل سيد القوة»، أما فولكنر فيترجمها «العدل مالك القوة». ولكن وقائع الأسطورة تحكى فى الحقيقة - وكما فسرها نجيب محفوظ- أن العدل بدون القوة ضعيف ؛ فنحن نرى أن الحق كان فى جانب حورس، ولكن القضية استمرت ثمانين عاما ؛ وذلك لأن «رع» لم يبارك حورس، وكان يساند «ست» ؛ ولهذا فقد عرقل سير العدالة. ولكن عندما أرسلت نيت العظيمة والأم المقدسة خطابًا إلى الانياد قائلة : «سلموا وظيفة أوزوريس لولده حورس وعوضوا ست. وضع حورس مكان والده دون معارضة من رع. وهكذا نرى أن الحل ليس حاسمًا أيضًا ولكنه تسوية وكل طرف يخرج بشىء.

كذلك نرى أن قرة عندما أراد أن يستقل بتجارته دون مباركة وحيد لهذا الإجراء اختفى وقتل. ولكن عندما أراد عزيز أن ينفصل عن عمه رمانة أدركت عزيزة أن هذا العمل لن ينجح ما لم يباركه وحيد ؛ ولهذا تدخلت وأوقعت بين وحيد ورمانة فى الوقت المناسب. وهكذا نجح عزيز فى الاستقلال بأملاك والده وتجارته. وهذا يبين أن نجيب محفوظ قرأ الأسطورة القراءة الصحيحة وتبين له أنه لا عدالة ولا خير ما لم تساندهما القوة. وكذلك هناك مبدأ آخر هام : وجود فترة من التوقف قبل الحسم فى أى مشكلة. والحق أنه ليس هناك حسم ولكن هناك تسوية.

الفصل الثانى
الوجود والحرية عند نجيب محفوظ
دراسة لرواية زقاق المدق

فى إحدى حجر الفاتيكان صورة شهيرة فى حائط صورها «روفائيل» تسمى مدرسة أثينا، مركز هذه الصورة أرسطو وأفلاطون؛ يحيط بهما أتباعهما وتلاميذهما، وفيها يشير أفلاطون بأصبعه إلى السماء، وأرسطو يصغى إلى قوله فى فتور مشيرًا بيده اليمنى إلى الأرض. وهذه الصورة تمثل تاريخ الفكر الإنسانى والنظريات الفلسفية فى كل العصور عن مشكلة الوجود وتمثل المادية والروحانية اللتين ثارت الحرب بينهما من ذلك العهد إلى الآن، فالروحانية تشير إلى السماء والمادية تشير إلى الأرض، وبينهما يقف الإنسان فى حيرة وقلق يبحث عن حريته.

تدور رواية زقاق المدق حول مشكلتين رئيسيتين اثنتين نصطدم بهما فى كل لحظة وهما : مشكلة الوجود ومشكلة الحرية. وهاتان المشكلتان فى جوهرهما مشكلتان أخلاقيتان.. فأى رواية هى مجموعة من السلوك وأى سلوك فهو حركة أخلاقية. «فلا يخلو أدب من أخلاقية معينة. أحيانًا يكون الأديب مؤمنًا بمجتمعه، فيحكم - بالمنهج الذى يختاره - على شخوصه تبعًا لأخلاقية جاهزة يؤمن بها، ويقترب لذلك من مفهوم جديد وقيم جديدة، وقد تبدو لذلك روايته غير أخلاقية، أو أنها جمالية بحتة، على حين أنها تبشر ضمنًا بأخلاق جديدة»[1].

فى هذه المقالة أحاول أن أبين أن نجيب محفوظ يرى أن لحظات المأساة هى اللحظات التى تمثل قيمة، وهى لحظات التقاء الوعى بالموضوع.

فالعلاقة بين الوعى وموضوعه لا تمثل علاقة بين واقعتين تقع كل منهما خارج الأخرى بعيدة ومستقلة عنها؛ لأن المعرفة لا تمثل واقعة بل فعلاً.

وهو بهذا يتساءل عن معنى الحياة ومعنى التاريخ؛ وذلك لأن الإنسان عند نجيب محفوظ يمثل وجودًا كليًا، وليس مجموعة عناصر، وهو يعبر عن نفسه بكليته فى كل فعل من أفعاله مهما كان تافهًا أو سطحيًا. ومصير الفرد فى معترك الحياة سواء ارتفع أو سقط، ليس له معنى فى حد ذاته، كما أن علاقاته بالمجموع لا تكون أى اتساق بل تحطم فرديته. والفرد كفرد ليس له أى أهمية فالحياة تسير، ويسير الفرد معها بجانب الآخرين والذين هم بدرجة كبيرة متشابهون. وقد تكون هناك بعض لحظات الأمل التى تعطى إشراقة للحياة، أو معنى ومغزى، ولكنها تبقى مجرد لحظات ومنفصلة عن الفرد وواقعه أو انطولوجيته، ولا تمثل أى جزء من هذا الواقع.

قد تبدو هذه القضايا فلسفية، وهذا حق، فنجيب محفوظ اهتم مع بداية المرحلة الثانوية بعالم الفكر الفلسفى والأدبى، بل وكان اهتمامه بالفلسفة مقدمًا على كل اهتمام آخر؛ ربما لأن أساتذة الجيل الذى تعلم عليهم كانوا أقرب إلى الفكر منهم إلى الفن، مثل طه حسين وعباس محمود العقاد وسلامة موسى، وكان الفن فى هذا الوقت نوعًا من الترف الذى يرتاح فيه المفكر قليلاً، ثم يواصل بعده عمله الفكرى.

وهو فى تحوله هذا لم يترك الفكر، فالأفكار لا تموت ولكنها تتحور، والفرق أنه وجد أنه «لا فكر خارج الحياة».. «لا فكر خارج الزمان والمكان»؛ فلا يوجد فى التاريخ تفكير مجرد، وإن وجد فإنه لا يؤثر فى القاعدة العريضة من القراء.

فأصول كل المسائل النفسية والفكرية ضارية فى الحياة العادية واليومية، وفى هذا يقول نجيب محفوظ : «أنا أعيش أفكارى فى نفس الوقت الذى أعايش فيه الناس، ولا أكتبها.. وإنما أكتب من الناس) (اتحدث إليكم ص ١٤٠).

وقد مر إنتاج نجيب محفوظ الروائى بتطورات فكرية عبر مراحل واضحة المعالم، ولكن وإن كان هناك تطور فى الأفكار فهناك توجد أيضًا فكرة ثابتة عن الفن. والفكرة الثابتة فى جميع مراحل هذا التطور هى الإيمان بالفن كجوهر لا يجوز التضحية بقيمه الجمالية فى سبيل هدف أو مبدأ؛ إذ لا تناقض بين الفن الجميل والحقيقة؛ فالجمال والحقيقة وجهان لعملة واحدة : الفن(٢).

فالأفكار المتطورة بدأت بالوطنية فى الوقت الذى شغل فيه الناس بالقضية الوطنية.. وقد ساقه هذا إلى مصر الفرعونية باعتبارها أصل القومية المصرية، وهى القومية التى استطاعت أن تتمثل جميع القوميات الأخرى من يونانية ورومانية وعربية،

وظلت ثابتة حتى ولو تغيرت لغتها؛ فلا يمكن لأى دارس أو باحث أن يتجاهل العناصر الفرعونية الثابتة فى أسلوب الحياة المصرية. من زراعة، مراسم الميلاد، والموت... إلخ.

وتلا ذلك اهتمام واضح بالأفكار الاجتماعية مبعث الشعور بالاضطهاد الاقتصادى والسياسى (القاهرة الجديدة - خان الخليلى - زقاق المدق - بداية ونهاية).

ثم مرحلة أخيرة تتمثل فى الثلاثية وهى عبارة عن دراسة تبدأ من التاريخ الحديث حتى اليوم. وقد تبلورت فيه الاشتراكية كغاية لتطورنا.. وعلاج لآلام مجتمعنا. ونظرًا لثراء فكره وتطوره المستمر نبتت ظاهرة هامة، وهى أن جميع الأجنحة الفكرية والفنية القارئة بالعربية معجبة بأدبه وفنه.

ولو أخذنا مثلاً على استعماله للرمز.. نجد مثلاً أن نجيب محفوظ يرى أن القوى التى تدفع بالإنسان فى معترك الحياة وتحكم وجوده كله هى الخبز والموت.

والخبز رمز للإشباع المادى والثقافى والروحى كله، وهو غاية الإنسان، وقد جعل زيطة صانع العاهات رمزًا للموت وحسنية الفرانة رمزًا للخبز، وجعلهما يسكنان نفس المكان :

قذارة ولونًا ورائحة لولا أعضاء ولحم ودم تهبه الحق - على رغم كل شىء- فى لقب إنسان؟ ذلك هو زيطة مستأجر هذه الخرابة من المعلمة حسنية الفرانة. وحسبه أن يرى مرة واحدة كيلا ينسى بعد ذلك أبدًا لبساطته المتناهية، فهو جسد نحيل أسود وجلباب أسود، سواد فوقه سواد لولا فرجتان يلمع فيهما بياض مخيف هما العينان ولم يكن زيطة - على ذلك - زنجيًا، بل إنه مصرى أسمر اللون فى الأصل[٣].

ويرى نجيب محفوظ أن مشكلة الموت يمكن التغلب عليها بطرق مختلفة باعتناق عقيدة الخلود بعد الموت... باعتناق المبدأ العلمى البسيط :

ما يوجد لا يعدم، إذ أن العلم يعرف التحول ولا يعرف العدم... أو بالتطلع إلى انتصار بعيد جدًا يستخدم الإنسان فى تحقيقه كل ما وهب من قوى روحية ومادية.

يقدم لنا نجيب محفوظ الوجود كعالم له بناء وله معنى فى ذاته بأبنائه من المجتمع ومن التاريخ، فهو يقدم لنا مكانًا واضحًا وثابتًا لا يرتد فى حقيقته إلى أى وجود لذاته ولا يرتد إلى وجود الغير. إنه ليس بالوجود الذى تقول به المادية من حيث إنه لا ينتج الوعى وهو ليس الوجود الذى تقول به المثالية من حيث إنه من نواتج الوعى ، إنه يكون.

فالوجود كما يقدمه نجيب محفوظ هنا هو ما عليه، وتعريف الوجود على هذا النحو يستبعد الحركة والصيرورة من الوجود، بل الحركة والصيرورة تأتى عندما يتقابل الوعى مع هذا الوجود وينتج حركة خارج هذا الوجود.

ومن هنا فالوجود لا يخضع للزمانية؛ لأنه لا شىء فيه ينتقل من حالة إلى أخرى.. والبعد الزمانى يتحول إلى بعد مكانى، وهذا ما نلحظه فى أول الرواية حيث يصف الزقاق فيقول :

تنطق شواهد كثيرة بأن زقاق المدق كان من تحف العهود الغابرة، وأنه تألق يومًا فى تاريخ القاهرة المعزية كالكوكب الدرى. أى قاهرة أعنى؟.. الفاطمية؟.. المماليك؟ السلاطين؟ علم ذلك عند الله ثم عند علماء الآثار، ولكنه على أية حال أثر، وأثر نفيس. كيف لا وطريقه المبلط بصفائح الحجارة ينحدر مباشرة إلى الصنادقية، تلك العطفة التاريخية وقهوته المعروفة بقهوة كرشة تزدان جدرانها بتهاويل الآرابيسك، هذا إلى قدم باد، وتهدم وتخلخل وروائح قوية من طيب الزمان القديم الذى صار مع كرور الزمن عطارة اليوم والغد.

ومع أن هذا الزقاق يكاد يعيش فى شبه عزلة عما يحدق به من مسارب الدنيا، إلا أنه على رغم ذلك يضج بحياته الخاصة، حياة تتصل فى أعماقها بجذور الحياة الشاملة، وتحتفظ - إلى ذلك - بقدر من أسرار العالم المنطوى (ص ١).

وبعد هذا الوصف تأتى خاتمة الرواية وقد تبدل ما تبدل وتغير مصير عدد من أفراده : منهم من قتل ومنهم من سجن، ولكن يبقى الزقاق على ما هو عليه:

أضاء الصباح بجنبات الزُقاق، وألقت الشمس شعاعًا من أشعتها على أعلى جدران الوكالة ودكان الحلاق، وغدا الغلام سنقر صبى القهوة فملأ دلوًا ورش الأرض. وكان المدق يقلب صفحة من صفحات حياته الرتيبة، وأهله يستقبلون الصباح بهتافاتهم المحفوظة، وفى هذه الساعة الباكرة ينشط عم كامل على غير عادته، فيقف أمام صينية البسبوسة يحف به صبية المدرسة الإلزامية ويمتلىء جيبه بالملاليم، وفى مواجهته أكب الحلاق العجوز على المواسى يشحذها، ومضى جعدة الفران يحمل العجين من البيوت، وأقبل العمال على الوكالة يفتحون أبوابها ومخازنها، ويخرقون السكون المخيم بجلبتهم التى لا تنقطع طول النهار، بينما تربع المعلم كرشة وراء صندوق الماركات فى جلسة حالمة يقضم شيئًا بثيتيه ويلوكه فى فمه ثم يعتصره بقدح من القهوة، وقد جلس على كثب

منه الشيخ درويش فى صمت وغيبوبة، وفى هذه الساعة الباكرة أيضًا تلوح الست سنية عفيفى فى نافذتها تشيع زوجها الشاب، وهو يغادر الزقاق فى طريقه إلى القيم.

(ص ص ٣٦١-٣٦٢)

بين تلك الفاتحة والخاتمة نجد عالمًا يظلله الحزن العميق والأسى العنيف والقتامة الممعنة فى السواد، ولكن إذا نظرنا إليها كوجود سوف نجرد الرواية من كل شىء إلا الصراع بين الوجود والعدم، كما تضم الرواية تصويرًا لمأساة الإنسان فى هذا الوجود : بمأساته الاجتماعية، ومأساته الوجودية، ومأساة مصيره، ولكن تفكيرنا بها كمجتمع أيضًا يرينا مآسى كثيرة تسمح بالحركة والأمل؛ لأنها مفتعلة من صنع الإنسان كالجهل والفقر وسوء استخدام الإرادة.

ويربط نجيب محفوظ دائمًا بين مأساة الوجود ومأساة المجتمع فيقول :

وإذن فحل مأساة المجتمع قد يحل فى النهاية مأساة الوجود، أو يخففها، وهى على أى حال تعطى للحياة معنى يستحق أن نعيش من أجله. أما التركيز على مأساة الوجود مع تجاهل مآسى المجتمع فلن يحل مأساة الوجود من جهة ويحول العالم إلى عبث وبكاء أو ضحك كالبكاء. (اتحدث إليكم ص ٧٤).

نرى هنا أن نجيب محفوظ، انطلاقا من واقعيته، يود أن يوجه الانتباه إلى الموجود وليس الوجود.

إن الحديث عن الوجود يدخلنا فى الحديث عن الزمن. والواقع أن شخصيات الرواية تشعر بأنها محصورة فى الآن بين القبل والبعد، بين الماضى والمستقبل، بين يوم الولادة ويوم الموت، بين اللاوجود الأصلى التى صدرت عنه واللاوجود النهائى الذى لابد أن تنحدر إليه، فهم يوجدون، لكن لا يلبث الزمان أن يتسلمهم، ثم هو ما يكاد يتسلمهم حتى يلتهمهم. ولكن هناك شىء يميز معظم شخصيات الرواية : هو أن الإنسان فى مجمله يشعر بالضيق ذرعًا بالزمان؛ لأنه يشعر بأنه لا يسير إلا فى اتجاه واحد، ولا يقبل الإعادة بأى حال من الأحوال، ولا سبيل إلى محوه أو القضاء عليه.. وربما كان أقسى ألم يعانيه الإنسان هو ذلك الألم المنبعث من استحالة عودة الماضى، وعجز الإنسان فى الوقت نفسه عن إيقاف سير الزمان.

ولعل ما يجسد إحساس نجيب محفوظ بالزمن أن رواياته فى مجملها تجرى حوادثها على أرض تاريخية وبها الثقافات واضحة لأثر الزمن فى النفس وفى الشخصية

والثلاثية (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية) بالذات تعكس فكرة الإحساس القوى باطراد الزمن بوضوح، فالزمان فيها ليس مجرد حلقات متصلة متعاقبة، وإنما هو استمرار متصل متواكب. فالتجربة التى تعانيها شخصية ما من شخصيات الرواية فى لحظة ما تتضمن إحساسنا بجميع الأحداث السابقة على تلك اللحظة إلى يوم ميلادها بل إلى يوم ميلاد البشرية إذا شئنا، ولن يتسنى لنا فهم تلك المعاناة الفهم النفسى والاجتماعى الكامل إلا إذا تصورناها فى موقعها المتأثر بالماضى كله. والزمن على هذا الأساس يمثل روح الإنسان المتطورة النامية، وهو الحافظ لتجربة الإنسان فى الحياة؛ ولذلك فهو وإن مثل للفرد الفناء، فإنه يمثل للنوع الخلود؛ هو لهذا لا يصور الزمن إلا فى شكله التاريخى من خلال التجربة الاجتماعية الحيوية؛ ولهذا عندما سئل عن فكرته الكاملة عن الزمن والموت أجاب :

سأبتعد عن الفلسفة فلا مجال هنا للحديث عن الزمن الرياضى والزمن النفسى.. الزمن بالنسبة للفرد هو هادم لذاته ومفنى شبابه وصحته والقاضى على أصدقائه وأحبائه.

والموت هو النهاية.. هو الفناء.. ولقد خرجت بدرس من تأمل للزمن والموت، هو أن انظر إليهما بعين الإنسان الاجتماعى لا الفردى.. هما أمام الفرد مصيبة.. لكنهما أمام الاجتماعى وهم أولا شىء؛ ففى أى لحظة ستجد مجتمعنا واسعًا ومركزًا مشعًا بالحضارة.

ماذا يفعل الموت بالمجتمع البشرى؟ لا شىء.. ففى أية لحظة ستجد مجتمعنا يعج بالملايين. (اتحدث إليكم ص ٤٦) .

وكان نتيجة لربط نجيب محفوظ للزمن بالواقع - أن وجدنا مستويات الواقع تقابل ثلاثة مفاهيم للزمن عنده. ونظرًا لأن تلك المفاهيم غير متطابقة مع بعضها والبعض ولا يمكن دمجها وتوحيدها فى مفهوم واحد، فهى بذلك تمثل مشكلة فى أعماله، بل ومنها تتولد المأساة. فهناك أثر من الزمن الطبيعى باستمراريته ورتابته فى إيقاعه الأبدى، والتغيير يحدث فقط فى مصير الإنسان وهذا التغيير أو التبديل فى هذا المصير غير ذى أهمية فى إطار هذا الزمن الطبيعى. وهناك كذلك تجسيد آخر للزمن فى صورة العرف أو التقاليد وهذا أبدى أيضًا وإن كان ليس مثل سابقه. ويسير برتابة فى طريقه بقوانين من الصعب إدراك فلسفتها، فهو حركة دائمة بدون أى اتجاه، ودون نماء أو

زيادة وهو أيضًا لا يموت. وتأتى الشخصيات وتذهب ولا يتغير هذا التدفق الزمنى؛ لأن جميع الشخصيات مثل بعضها البعض وغير جوهرية، بل وتستطيع إحلال شخص محل آخر دون تغيير فى تأثيرها. وكلا المفهومين لا يمثلان أبعادًا زمنية حقيقية؛ أى دورة زمنية، فهما متميزان بالأبدية والرتابة.

والبعد الزمنى الثالث هو الزمن الفردى وهذا يترجم فى ميلاد ونمو وشيخوخة ثم موت، والحركة التى يسمح بها نجيب محفوظ هى تلاقى البعد الثانى مع الثالث؛ ففى تلاقيهما يتولد البعد الثالث من عناصر الوجود عنده ألا وهو الوعى.

والوعى كما يصوره نجيب محفوظ هو فكرة تخطى الذات لنفسها دائمًا، فالفكرة العميقة التى تسيطر على رؤية نجيب محفوظ هى أن الصراع بين الفرد والكل وبين الفرد والتاريخ يؤدى إلى ضرب من الوعى يترجمه فى صورة من التوتر الحاد. لكنه لم يقدم لنا حتى الآن محاولة ناجحة فى تخطى هذا التناقض؛ وذلك لأن كل شخصية انتهى بها المطاف إلى نوع من الوجود المطلق (الله عند الحاج رضوان الحسينى) الزقاق بما يمثله (حسين كرشة)، الضياع عند حميدة، (والموت عند عباس الحلو) دون أن يقدم لنا مضمونًا واقعيًا لهذا الوجود المطلق، لكن الهُنا والآن هما الوجود الوحيد الذى يتجه إليه سكان الزقاق فى نهاية المطاف.

هناك من النقاد من قال إن حميدة ترمز لمصر. وقد يبدو هذا التفسير مقنعًا لحد ما. فعندما نتأمل هذا التفسير وننظر فى شخصية حميدة ومصيرها. محاسنها وقذارتها والعميل (فرج إبراهيم) الذى باعها للانجليز يستهوينا هذا التفسير، ولكن مثل هذا التفسير يضع حدودًا ضيقة على أبعاد الشخصية. إنها فى الحقيقة ترمز لأشياء كثيرة أكبر وأعمق من هذا التفسير. إنها لحظة الوعى والحرية. وهذا ما يعزلها فى أغلب الأحيان عن بعدها التاريخى والاجتماعى. ولتعميق هذا المفهوم قدم نجيب محفوظ شخصية أخيها فى الرضاعة (حسين كرشة) الذى يشابهها فى طباعها وأحلامها وبناء الشخصية.

ولكن النهاية ليست واحدة، إن تقديم هاتين الشخصيتين بمثل هذا التشابه واختلاف النهاية يلفت نظرنا إلى أن نجيبب محفوظ أراد أن يقول إن الإنسان هو ما تصنعه إرادته وما يتعامل به مع الوجود فى المستقبل. إنه ليس شيئًا آخر إلا ما يصنع بحياته. وقد يكون نجيب محفوظ متأثرًا بالمذهب الوجودى؛ ذلك لأن هذا هو المبدأ الأول الذى تقوم عليه

موقف حميدة من السيد رضوان رجل الدين ففيه يقول :

السيد رضوان ولى من أولياء الله، أو هذا ما يجب أن يتظاهر به أمام الناس، فإذا قال رأيًا لم يبال مصلحة الناس فى سبيل اكتساب الأولياء أمثاله، فسعادتى أنا لا تهمه فى كثير أو قليل، ولعله تأثر بقراءة الفاتحة كما ينبغى لرجل يرسل لحيته مترين؛ فلا تسألى السيد عن زواجى وسليه إن شئت عن تفسير آية أو سورة. أما والله لو كان طيبًا كما تزعمون لما رزأه الله فى أبنائه جميعًا..! (ص ١٨٠) .

فهى عند نجيب محفوظ تمثل الحرية والإرادة معًا، والكيان الذى لا يؤثر فيه ماض ولا حاضر ومنطلقة فقط إلى المستقبل، ولعل موقفها هذا من رجل الدين موقف طبيعى. فإذا كانت هى ترمز إلى الحرية والإرادة فقد دعت معظم الديانات إلى القضاء على تلك الحرية الفردية من أجل الاندماج فى صميم الضرورة الإلهية. وهذه المشاركة، فى نظر معظم الديانات - هى السبيل الأوحد إلى الخلاص، وهذا هو ما حدا بفيلسوف مثل بردييف إلى الربط بين الحرية واللاوجود، بدعوى أن «الحرية ربيبة العدم»[٤] فى هذا الإطار يقدم نجيب محفوظ «حميدة».

فإذا كانت حميدة هى فكرة الحرية فهنا نجد أن الحرية عند نجيب محفوظ ليست قوة خالقة أو مبدعة، وإنما هى قوة هادمة أو معدمة؛ ومعنى هذا أن الحرية البشرية وثيقة الصلة بكل معانى السلب والنفى والهدم والشر والموت والعدم والفناء. فهل يربط نجيب محفوظ بين الحرية والعدم؟.. هذا ما يؤكده مصير عباس الحلو فعندما ارتبط بحميدة كان مصيره الموت. فبالرغم من اختلاف شخصية كل منهما إلا أنه حاول أن يرتبط بها وكان يجد خلاصه بها، ولكن حميدة لم تكن راضية عنه كل الرضا :

وفى الحقيقة كانت تدفعها فى الحياة رغبة فى تحقيق ذاتها، ورغبة فى الوصول إلى الانسجام مع ذاتها والحياة المحيطة بها.

وقد كانت تجد أن تحقيق ذلك الانسجام يتوقف على أن تقطع جذورها الاجتماعية وعلاقتها بالزقاق، ولكن لم يكن الأمر كذلك مع عباس الحلو، فهو مرتبط بالزقاق ولا يرى غيره، بالإضافة إلى أنه كان منسجمًا مع نفسه ومع الحياة التى تحيط به، وعندما أراد أن يحقق ذاته خارج الزقاق كان الموت من نصيبه.. ولقد حققت حميدة نفسها فى الخارج، لكن ماذا كان الثمن لقد حققت ذاتها عن طريق الدعارة، فلم يكن لديها ما تقدمه لهذا الخارج غير جسدها.

وبهذا تفقد أحد مكونات الشخصية ألا وهو الإرادة، إرادة تحقيق الذات.

إذن هل يقول نجيب محفوظ إن الحرية هى العدم مادامت الحرية البشرية إن هى إلا فاعلية سلبية تتجه بنشاطها الهدام نحو الله، والطبيعة، والآخر، والماضى، بل والذات نفسها؟ هل يجعل من الحرية مبدأ الشر ومبعث الفساد فى قلب الوجود؟.

والحق أن هذا التصور للحرية تصور ميتافيزيقى بكل ما لهذه الكلمة من معنى ، وهو تصور يجرى خارج التاريخ؛ فالنجاح لا يهم الحرية فى شىء، والجدل الذى جعل ما يقوله الرأى العام حول الحرية يتعارض مع ما يقوله الفلاسفة بشأنها مرجعه إلى سوء فى الفهم :

فالتصور العملى والشعبى للحرية يجعل من الحرية نتاجًا للظروف التاريخية والسياسية والأخلاقية تتساوى فيه الحرية مع ملكة الحصول على الغايات التى تم اختيارها، أما التصور الفلسفى للحرية فهو الذى يجعل الحرية استقلالاً فى الاختيار. ولهذا فعندما يفسر نجيب محفوظ ظاهرة إنسانية فهو يفسرها بنواحيها الثلاث المعروفة : البيولوجية والاجتماعية، والنفسية[٥] ومن هنا فقد ترجمت حميدة فكرتها فى الحرية فى غايات مادية.

- وهل الجلباب شىء يهون؟!.. ما قيمة هذه الدنيا بغير الملابس الجديدة؟!.. ألا ترين أن الأولى بالفتاة التى لا تجد ما تتزين به من جميل الثياب أن تدفن حية؟!

ثم امتلأ صوتها أسفًا وهى تقول مستدركة :

- آه لو رأيت بنات المشغل! آه لو رأيت اليهوديات العاملات! كلهن يرفلن فى الثياب الجميلة. أجل ما قيمة الدنيا إذا لم نرتد ما نحب؟!

يقدم لنا نجيب محفوظ فى شخصية حسين كرشة بعدًا آخر فى مفهومه للحرية خلاصته أن الحرية لا تؤسس على التاريخ الواقعى للإنسان؛ فالأسير -كما يقول سارتر- يكون حرًا بالرغم من كل شىء. حتى ولو لم يكن حرًا فى أن يخرج من سجنه. وسيظل الأسير دائمًا حرًا طالما يبحث عن طريقة للهرب[٦]. وربما تأثر نجيب محفوظ هنا بوضع مصر السياسى فى ذلك الوقت من وجود محتل أجنبى فى البلاد وسعى الشعب للتخلص من هذا الاحتلال والسعى للحرية. من هنا يمكننا أن نقول إننا أحرار مادمنا نسعى ونكافح فى سبيل الحرية. فالحرية هى القدرة على أن يقول الإنسان «لا» للوجود الذى أسهم فى تكوينه التاريخ الشخصى للإنسان والعالم المحيط به.

إنها ضد الاكتفاء والاقتناع. إنها تنظر إلى ماضينا وإلى المحيط الذى نعيش فيه باعتبارهما ناقصين وباعتبار أن بهما نقصًا.

وهذا هو رأيه فى الزقاق.

وبفظاظته المعهودة قال لأمه يومًا وقد امتلأ بعزمه حتى فاض عنه :

- أصغى إلى، لقد عزمت عزمًا لا رجعة فيه، فهذه الحياة لا تطاق ولا داعى مطلقًا لتحملها قسرًا!

وكانت المرأة قد ألفت سخطه واعتادت سماع سبابه للزقاق وأهله، وكانت تراه - كأبيه - سفيهًا لا يصح أن تحفل بهذيانه، فسكتت عنه وهى تغمغم :

- اللهم تب على من هذه الحياة!

ولكنّ هناك تناقضًا - دون شك - بين حرية الإنسان ومطالب التاريخ تلك المطالب التى تتجلى فى كل يوم بإلحاحها علينا، وذلك التاريخ الذى لابد أن يتسم بالجبرية ليكون معقولاً، ويتسم بالإمكان ليظل ذا طابع إنسانى. ولما وجدت أنه مصمم على هجر البيت والزقاق أرسلت فى طلب أبيه الذى جاء وحدج ابنه بنظرة قاسية، وسأله بصوت كالزئير وقد تناثر ريقه : مالك لا تتكلم.. هل تروم حقًا مغادرتنا؟.

وكان الفتى يتحامى أباه عادة ولا يصطدم به إذا ضاقت به السبل، ولكنه كان قد عزم صادقًا على نبذ ماضيه مهما كلفه الأمر، فلم يتردد ولم يتراجع، خصوصًا أنه كان يرى أن مسألة إقامته فى البيت أو مغادرته من صميم حقه الذى لا ينازعه فيه منازع، فقال بهدوء وعزم معًا.

- نعم يا أبى..!

فسأله الرجل وهو يعانى خناق غيظه :

- ولماذا؟.

فتفكر الشاب قليلاً ثم قال :

- أريد أن أحيا حياة أخرى.

فقبض الرجل على ذقنه، وهز رأسه ساخرًا وقال :

. فهمت.. فهمت. تريد حياة أخرى تناسب المقام! لأن كلبًا مثلك نشأ محرومًا جائعًا، يجن إذا امتلأ جيبه. وأنت الآن صاحب قرش انجليزى، فمن الطبيعى أن ترتاد حياة أخرى، تليق بمقامك المالى يا قنصل الأوز! (ص ١٤١) .

ولعل هذا اللقاء يذكرنا بأورست (بطل رواية سارتر المسماة بالذباب) يتحدى جوبيتر فيقول له : «... إنك ملك الآلهة يا جوبيتر ملك الأحجار والنجوم، ملك أمواج البحر، ولكنك لست ملكًا على الآدميين» ويرد عليه جوبيتر فيقول «ولكن إذ لم أكن أنا ملكًا عليك، فمن الذى خلقك إذن؟».

- «أنت خلقتنى، ولكن ما كان ينبغى أن تخلقنى حرًا!».

- «إنما وهبتك الحرية لتخدمنى!».

- «هذا جائز، ولكن هذه الحرية قد انقلبت عليك، ولم يعد فى وسعى ولا فى وسعك أن تفعل شيئًا».

- «أخيرًا، هذا هو العذر».

- «أنا لا اعتذر.. فلست السيد ولا العبد، وإنما أنا عين حريتى»[8].

والحوار هنا يصور الحرية على أنها سر إلهى إذا انكشف أمره لإنسان لم يعد فى وسع الآلهة أن تفعل شيئًا ضد هذا الإنسان؛ ولهذا لم يفهم المعلم كرشه مراد ابنه. كان الشاب يتمتع بحرية مطلقة، فلا يسأل عما يفعل، فلماذا يريد أن ينشىء لنفسه بيتًا خاصًا به؟ وكان المعلم على رغم ما يقوم بينهما من أسباب الشقاق والملاحاة والخصام يحبه، ولكنه حب لم يظفر قط بالجو الذى يستطيع أن يتنفس فيه، وغشيته دائمًا غواشى الغيظ والحنق والسباب، ولطالما نسى كثيرًا أنه يحب ابنه الوحيد. وحتى فى هذه الساعة والفتى ينذره، بهجره، غاب حبه وإشفاقه تحت ستار الغضب.. والحنق، وتمثل له الأمر تحديًا وعراكًا.. ولكن لم يعد فى وسعه - كما هو الحال مع جوبيتر - أن يفعل شيئًا ضد هذا الإنسان :

والشخصيات التى يقدمها نجيب محفوظ شخصيات وجودية تعيش فى توتر، وهذا التوتر نفسه مصدر الإبداع، ولكن مع غياب الإرادة يؤدى إلى الموت؛ فمنهم من انتهى به الأمر إلى أن يترك نفسه للوجود المفارق المطلق، واتجه نحو الصوفية (مثل الحاج السيد الحسينى وعاشور) ومنهم من ترك نفسه للتاريخ (مثل حميدة)، ومنهم من اتجه بعد

فشله (مثل حسين كرشه والمعلم كرشه).. إلى الخمر والحشيش.. ومن هنا يمكننا أن نستخلص أن العدم عند نجيب محفوظ هو انتزاع النفس من سلسلة العلل والمعلولات، فالوعى الإنسانى يحتوى على المبادرة والمسئولية الأخلاقية. إنهما يتوقفان على الفرد وبدرجات مختلفة، وفقًا لحياته الماضية وللوسط الذى يعيش فيه حاليًا، وسواء ترك نفسه لإدمان الخمر أو ارتفع فوق الأحداث (عباس الحلو) حتى وصل إلى درجة البطولة فإن كل هذا يتوقف على الفرد نفسه. ويعود حسين كرشه، ولكنه يعود أكثر ثورية بل فى حالة توتر عدمى :

. هجرت المدق فأعادنى الشيطان إليه، سأضرم به النار و هذه خير وسيلة للتحرر منه..

فقال عباس بأسى :

- زقاقنا لطيف، وما طمعت يومًا فى أكثر من حياة طيبة فيه..

- انك لخروف! وحلال ان تنحر فى عيد الأضحى.. علام تبكى؟.

لم يغفل نجيب محفوظ عنصر الدين فى الرواية، خاصة أنها عن مجتمع نجد أن الدين شىء أساسى فيه.. وهذه المنطقة طوال تاريخها منطقة الوسط فى النظرة الحضارية، والفلسفية.. لأن موقعها الجغرافى وتعادلها مع أطراف متطرفة سواء فى الشـ[illegible]ـى أو الغرب يجعل الوسط قدرها وسبيلها؛ ولهذا تجد المذاهب المادية مقاومات حادة فيها.

ولكن شخصية السيد الحسينى تثير قضايا ميتافيزيقية حادة منها على سبيل المثال، ذلك السؤال التى وجهته حميدة إلى أمها بقولها : إذا كان السيد الحسينى رجلاً ورعًا وطيبًا فلماذا يصيبه البلاء؟! أى بمعنى آخر إذا كان الله خيرًا فمن أين يأتى الشر؟!

خلاصة القول فى تلك الشخصية : إن نجيب محفوظ يتناول خلالها مشكلة الشر بأبعاده الثلاثة : الميتافيزيقى، الطبيعى، الأخلاقى ولكن من هو السيد الحسينى؟.

كانت حياته - وخاصة فى مدارجها الأولى - مرتعًا للخيبة والألم، فانتهى عهد طلب العلم بالأزهر إلى الفشل، وقطع بين أروقته شوطًا طويلاً من عمره دون أن يظفر بالعالمية، وابتلى - إلى ذلك - بفقد الأبناء فلم يبق له ولد على كثرة ما خلف من الأطفال. ذاق مرارة الخيبة حتى أترع قلبه باليأس أو كاد. (ص ص ١٢-١٤) .

هنا.يجدر بنا أن نقف وقفة قصيرة عند مشكلة الألم[٩]. من الواضح أن الدور الذى لعبه الألم فى حياة السيد الحسينى كان له أثر كبير فى تكوين شخصيته، ومن هنا نرى أن نجيب محفوظ قد علق على الألم أهمية كبرى فى تكوين الشخصية، كما فعل بردييف (N. Berdyaev). مثلاً حينما ذهب إلى أن تحقيق الذات فعل أليم لا يتحقق بدون عناء ومشقة ومقاساة. والواقع أن تحقيق الذات إنما يعنى اكتساب الحرية، وليست الحرية هبة ومنحة يجود بها علينا الآخر. إنما هى عملية شاقة تستلزم الصراع والمجاهدة. فلابد فيها من تحمل شتى ضروب الألم والعذاب والمقاساة. وليس من الغريب أن ترتبط الحرية بالألم؛ فإن مأساة الوجود الإنسانى إنما تنحصر فى تلك العملية الشاقة التى تقوم بها الذات لتظفر بالحرية. إذن فإن قيمة الحياة الإنسانية إنما تنحصر فى انتصارنا على شتى ضروب الحتمية.

ولكن هذا لا يمنع أن يتساءل الإنسان عن معنى العدالة الإلهية. وهل الله خير؟ وإذا كان كذلك فلم الألم؟

«إن الوجود الإنسانى هو فى صميمه عذاب، وعذاب دينى على وجه الخصوص»[١٠].

فمن الواضح أن المقدرة على التألم هى إلى حد ما مقياس لمدى قدرة كل فرد على التحدث والرقى.. وإذا لم نتفق مع كيركيجارد بأنه «كلما كان الشخص أسمى وأرقى كان الثمن الذى يدفعه لشراء أى شىء أعلى وأبهظ» فإننا لابد أن نعترف بأن القدرة على التألم تسير جنبًا إلى جنب مع الرغبة فى تحقيق المثل الأعلى. ولسنا هنا فى مجال الآلام الحسية (أو الشر الطبيعى) التى ترتبط ارتباطًا مباشرًا بمطالب الجسم العضوية، بل نحن فى مجال الآلام النفسية التى ترتبط ارتباطًا مباشرًا بمطالب الشعور الأخلاقى. وهكذا تجىء ضرورات الترقى الخلقى أو النمو الروحى فتفرض على الذات آلامًا نفسية عديدة؛ إذ يشعر المرء بأن شخصيته لا يمكن أن تنمو وتترقى إلا إذا انصهرت فى بوتقة الألم.

والواقع أن من شأن الألم فى كثير من الأحيان أن يولد فى النفس تناقضًا خصبًا يزيد من عمق الحياة الباطنة؛ إذ تشعر الذات بتوتر حاد بين ما هو كائن وما ينبغى أن يكون ومثل هذا التوتر هو على حد تعبير الفيلسوف الفرنسى رينيه لسن (R. Lessenne) شعور بالقيمة، وليس معنى هذا أن الألم هو فى حد ذاته خير، وإنما معناه أنه قد يعود بالخير على الذات حينما تتمكن من تمثله، حينما تستطيع أن تجعل منه أداة فعالة

لتحقيق تطورها الروحى وتمية حياتها الباطنة. وهذا ما حدث مع السيد الحسينى، فبالآلام استطاع أن يرى الحياة بمنظار آخر، وأن يجد العلاقة الحقيقية معها.

لقد حدد علاقته بالعالم بفاعلية خلاقه مبدعة، فينادى بأن الحرية الحقيقية هى حرية المشاركة التى تختلط فيها فاعليتنا بالقوة الإلهية نفسها والمجتمع. وهذا ما يعد به عندما يعود من رحلة الحج، أى عندما تكتمل أركان إيمانه.

ولكن هذه الخاتمة لدراما الحرية لن تلبث أن تعلو بنا على نطاق الإنسان العادى نفسه، والمشكلة الآن هى أن نعرف ما إذا كان فى وسع أى إنسان أن يصل إلى تلك الحرية - بمعنى المشاركة - أم أنها مقصورة على الصفوة؟ فالحرية هنا - بمعنى المشاركة - تسمو بنا إلى ما وراء دنيا السلب والشر والهدم والعدم والفناء. ولكنها فى الحقيقة صعبة المنال، فيظهر بعد صوفى لا يتسنى لكثير من الناس بحكم تكوينهم النفسى أن يصلوا إليه.

يحاول الروائى نجيب محفوظ من خلال شخصية عباس الحلو أن يظهرنا على الدلالة النفسية العميقة للألم. فهذه الشخصية تجعل العلاقة وثيقة بين الألم والتضحية؛ لأن الألم هو فى صميمه تضحية بالجزء من أجل الكل، أو تضحية بما له قيمة دنيا من أجل ماله قيمة عليا. والصلة وثيقة بين الألم والموت؛ لأن الألم موت للجزء، ولكنه موت يتحقق من ورائه إنقاذ الكل. كذلك يربط الكاتب من خلال تلك الشخصية بين الألم والحب، بمعنى أن أية قيمة عليا لا يمكن أن تفرض علينا التضحية بقيمة أخرى دنيا إلا إذا كانت أقدر منها على انتزاع حبنا. من هنا فإن الألم هو الذى يضطرنا إلى أن نخضع حياتنا الحسية لنشاط روحى يتزايد سرًا يومًا بعد يوم، وحينما يقول أفلاطون ومن بعده من فلاسفة أن الألم أداة تطهير، فإنهم يعنون بذلك أن آلام الحياة هى الكفيلة بأن توجه بصرنا الروحى نحو الخيرات العليا والقيم السامية، فترتفع بنا إلى مستوى الطهارة القلبية الحقة التى هى ينبوع السعادة الروحية العميقة[11]. هذا ما يمثله أحد أبعاد شخصية عباس الحلو.

ولكن هناك بعدًا آخر - البعد الذى يتناول فيه نجيب محفوظ تسجيله الإبداعى للحياة الاجتماعية والروحية للمصريين. فلم يلق شعب ما لقى الشعب المصرى من الاضطهاد. ومن هذا الموقف تأكدت فيه فضائل - كما يقول نجيب محفوظ - يجب أن تبقى ووجدت رذائل يجب أن تذهب. الاضطهاد أكد فيه الصبر الذى استمده من

حضارته الزراعية، كما أكد فيه الصمود الذى ينتهى عادة إلى البقاء بدل الفناء. والاضطهاد منعه من الاعتداء على الغير واستعبادهم فضعفت غرائز الاعتداء والتوحش وحل محلها إنسانية ولطف واستعداد للمعاشرة، سيحتاج إليها الإنسان عندما يحل مشاكله ويخلص من الصراع والحروب، ولكن طول الاضطهاد انتهى به إلى اعتياده والاستهانة به، والاكتفاء بالسخرية منه فكثيرًا ما سكت حيث يجب أن يصرخ، وسخر حيث يجب أن يضرب، ونافق حيث يجب أن يسكت على الأقل. وهذه رذائل علينا أن نتخلص منها بصدق واخلاص.

يصور نجيب محفوظ تلك السمات فى شخصية عباس الحلو؛ ولإظهارها يربطه بشخصية تختلف معها على طول الخط (حسين كرشه).

فلم يكن من النادر أن يتحرش بعباس الحلو صاحبه حسين كرشه.

ولكنه كان إذا شد صاحبه أرخى، فلم تصل إليه قبضته القاسية قط. وعرف إلى ذلك بالقناعة والرضا، حتى إنه واصل عمله «صبيًا» عَشرة أعوام كاملة، ولم يفتح دكانه الصغير إلا منذ خمسة أعوام، ومنذ ذاك التاريخ وهو يحسب أنه نال أرفع ما يطمح إليه. وقد ملأت هذه الروح القنوعة الراضية نفسه، فنطقت بها عيناه البارزتان الهادئتان، وجسمه البدين، وطابع المرح الذى لا يفارقه. (ص ٤٢) .

كان عباس الحلو بطبعه قنوعًا، عزوفًا عن الحركة، هيابًا لكل جديد مبغضًا للأسفار، ولو ترك وشأنه ما اختار عن المدق بديلاً، ولو لبث فيه الحياة لما مله ولا فتر حبه له، وكان حسين كرشه ينهره دائمًا على هذا الخمول :

ـ يا لك من رجل خامل معدوم الحياة. عيناك نائمتان، دكانك نائمة، حياتك نوم وخمول. أعيانى إيقاظك يا ميت، أتحسب أن هذه الحياة خليقة بتحقيق آمالك؟ هيهات. ولن ترزقك - مهما سعيت - بأكثر من لقمتك. (ص ٤٥) .

ولكن طموحه صحا بعد سبات، وكان كلما دبت فيه الحياة امتزج فى نفسه بصورة حميدة، أو لعل حميدة هى التى أيقظته وبعثته بعثًا جديدًا، فكان طموحه وصورتها المحبوبة شيئًا واحدًا لا يتجزأ. وعلى الرغم من هذا كله خاف أن يبوح بذات نفسه، وأن يترك الزقاق. وهذا ما هو إلا مظهر من مظاهر النكوص أو التهرب أو الانسلاخ من العالم الخارجى. إنها عملية تحصين ضد ضربات العالم الخارجى. وليس «الانطواء»

الذى أسهب يونج Jung فى الحديث عنه سوى مظهر من مظاهر الدفاع عن النفس ضد العالم الخارجى، فهو يعيش فى العالم ولكنه يخشى العالم.

إن الزقاق بالنسبة له إنما يعنى الحرارة والطمأنينة، والأمن، إنه يعرف أن العالم الخارجى إنما يعنى المخاطرة، والمجازفة، وإمكانية التعرض للبتر أو التشويه Mutilation ومن هنا فإنه يؤثر الاحتماء بالزقاق بدلاً من التعرض لأعاصير العالم الخارجى ، ويتبلور هذا الخوف إلى خوف من «الفعل» - ولكنه يسأل أخيرًا صديقه حسين كرشه.

فسأله الحلو بعد تردد وإن كان يدرى ما الآخر قائله :

- وماذا تريدنى أن أفعل؟

فصاح به الفتى :

- طالما أخبرتك. طالما نصحتك. اخلع رداء هذه الحياة القذرة الحقيرة. أغلق هذا الدكان اهجر هذا الزقاق. أرح عينيك من رؤية جثة عم كامل. (ص ٤٦) .

«وأخيرًا يقرر عباس الخروج، وقصد من وراء هذا الفعل زيادة إحساسه بالوجود، فهو يخرج لكى يعود ليتزوج حميدة. وقد وجد أنه من الصعب أن يغلق بابه على نفسه ويقبع داخل ذاته، فإن نداءات العالم مغرية ومقتضيات الحياة الحديثة كثيرة، وحاجات البدن لا تحتمل تأخيرًا وبعد رحلة مضنية من التفكير يقتنع بالفعل والخروج :

لماذا لا يجرب حظه ويقتحم سبيله كما يفعل الآخرون؟! «فتاة طموح» هكذا يقول حسين، وإن كان هو لا يدرى شيئًا على وجه التحقيق، وربما كان حسين أدرى بها؛ لأنه - عباس - اعتاد أن يراها بعين الحب الحالمة الخالقة. وإذا كانت فتاته طموحًا فلا معدل له عن أن يكون طموحًا كذلك. ولعل حسين يحسب بهذا - وقد ابتسم لهذا الخاطر - أنه أيقظه من سباته، خلقه خلقًا جديدًا، ولكنه يعلم دون الناس كلهم أنه لولا ذلك الشخص المحبوب ما استطاع شىء أن ينتزعه من قناعته الوديعة المستسلمة.

ويخرج عباس من الزقاق للعمل، وفى أثناء غيابه تحدث أحداث كبيرة فى الزقاق؛ إذ تقع حميدة فى شراك القواد (فرج إبراهيم) الذى يبيعها لجنود الاحتلال، وتختفى حميدة من الزقاق، ولكنه يقابلها يومًا ويعرف ما حدث لها ويود الانتقام، ويذهب ذات يوم لمعاينة مسرح عملياته التى سينتقم بها فى غير الموعد المحدد له مع حميدة، ويراها بين أحضان جنود الانجليز، فيفقد عقله وتخطيطه، ويندفع مدافعًا عن كرامته ويقذفها

بزجاجة أدمتها، ولكن يتوالى الجنود عليه بالركل حتى يلفظ أنفاسه بين أرجلهم، ويطير الخبر إلى الزقاق، ولكن الزقاق كعادته تطرد الحياة فيه على وتيرة واحدة إلا أن يغيرها اختفاء فتاة من فتياته أو ابتلاع السجن لرجل من رجاله، أو مقتل أحد شبابه، لكن سرعان ما تنزاح هذه الفقاعات فى بحيرته الهادئة أو الراكدة، فلا يكاد يأتى المساء حتى يجر النسيان ذيوله على ما جاء به الصباح.

إذا كنا قد بدأنا بالحديث عن زقاق المدق كمكان، يجب أن نختتم هذه الدراسة بإثارة مغزاه مرة أخرى، فالأحداث تبدأ به وتنتهى به، ويلعب دورًا رئيسيًا فى أحداث القصة. فالزقاق فى أحد أبعاده يمثل قضية الوجود بصفة عامة، وهذا ما تمت مناقشته، ولكن على بعد آخر فإنه يمثل مصر ذلك الوعاء الذى يغترف منه نجيب محفوظ إلهامه بالدرجة الأولى. ليس سهلاً أن نعطى معادلة موجزة لتفسيره، لاسيما إذا كانت أرضه غنية وخصبة كأرض مصر. فهو يمثل مصر بجميع تناقضاتها، فهى أرض المتناقضات Land of Paradox؛ هذا للتباين الشديد بين الفروق الاجتماعية الصارخة من ناحية والتى عبر عنها نجيب محفوظ بقوله: «إنه زقاق لا يعدل بين أهله، ولا يجزيهم على قدر حبهم له. وربما ابتسم لمن يتجهمه وتجهم لمن يبتسم له، فهو يقتر عليه (عباس الحلو) تقتيرًا، ويغدق على السيد سليم غدقًا، وعلى كثب منه تتكدس رزم الأوراق المالية حتى ليكاد يشم عرقها الساحر، فى حين أن راحته لا تقبض إلا على ثمن الرغيف فليكن سفر، وليتغير وجه الحياة» ص ٤٩ أو من ناحية أخرى بين خلود الآثار القديمة بمصر «وتفاهة المسكن القروى، الذى يقابله فى الزقاق سكن السيد زيطة - صانع العاهات - وحسنية الخبازة حيث يتجاوران جنبًا إلى جنب، ولكن كما يتجاور الموت والحياة. ولكن تلك المتناقضات لا تؤدى إلى صراع بالمعنى المعروف فى القاموس السياسى المعاصر. وإذا كان لهذا كله مغزى، فهو كما يقول دكتور جمال حمدان عن مصر : ليس إنها تجمع بين الأضداد والمتناقضات، وإنما إنها تجمع بين أطراف متعددة غنية وجوانب كثيرة خصبة، وترى بين أبعاد وآفاق واسعة بصورة تؤكد فيها ملكة الحد الأوسط» وتجعلها سيدة الحلول الوسطى، تجعلها أمة وسطا بكل معنى الكلمة، بكل معنى الوسط الذهبى، ولكن ليس أمة نصفا، هى وسط فى الموقع والدور الحضارى والتاريخى فى الموارد والطاقة وفى السياسة والحرب وفى النظرة والتفكير... إلخ.

«ولعل فى هذه الموهبة الطبيعية سر بقائها وحيوتها على العصور ورغمها، إن مصر جغرافيًا وتاريخيا تطبيق عملى لمعادلة هيجل. تجمع بين التقرير، والنقيض، فى تركيب

متزن أصيل[١٢] فهذا سليم علوان يود أن يتزوج حميدة الفتاة المعدمة، ويشعر بتأنيب الضمير عندما أغضب الشيخ درويش والجميع متسامحون. وفى الحقيقة إن الضمير هو المحك الرئيسى على مدى تباين ووحدة الزقاق؛ فالضمير فى حد ذاته ملكة للحكم والتمييز بين الخير والشر.

وإذا كان الضمير يخضع فى تقديراته للأصول الزمانية والمكانية والاجتماعية نجد أن هناك شبه إجماع على التمييز بين ما هو خير وما هو شر. ولكن من متناقضات هذا الزقاق الأخلاقية أن نظامه الأخلاقى ثنائى : أى له - على حسب التعبيرات الكلاسيكية - وجهًا موضوعيًا، وآخر ذاتيًا، وتحت هذا الوجه الأخير فإن ما يكون القيمة الأخلاقية للفرد هو النية التى تشيع فيه وكل سكان الزقاق ذوو نية حسنة وإرادة خيرة ولديهم إخلاص للدوافع والأوامر الصادرة من ضمائرهم، ولكن عند دراسة الوجه الموضوعى، نجد أن الزقاق تتفشى فيه أنواع من السلوك رديئة موضوعيًا، كالسكر، والزنا، والوشاية، والغش، والنميمة، والسرقة - فهذه كلها أفعال ذميمة فى نفسها. ولكن لنترك هذا التناقض لفلاسفة الأخلاق لدراسة هذه الظاهرة حيث إن هذا الموضوع يخرج عن نطاق هذا البحث.

الفصل الثالث

صلاح عبدالصبور والتراث المصرى والفرعونى

ما دفعنى لكتابة هذا المقال هو عبارة قالها عبد الوهاب المسيرى فى برنامج دائرة الحوار بالتليفزيون المصرى «إن التاريخ المصرى القديم هو تاريخ متحفى أى مات وتحجر». ولما كنت أعتقد أن دراسة الأدب المصرى المعاصر دون ربطه بكل التأثيرات والمعطيات، تعد دراسة ناقصة، وتحاول أن تبتر تيار الارتباط الدائم بين حاضر هذا الشعب وبين جذوره الإنسانية، فمن واجبى أن أوضح بعض الأمور.

إن تاريخ الفكر والثقافة هو تسلسل مترابط، فالفلسفة الفرنسية المعاصرة التى تمثلها الوجودية، والتى تقول بأن الوجود يسبق الماهية، ليست إلا قلبا أو عكسا لفلسفة ديكارت التى تقول بأن الماهية تسبق الوجود. ونرى ذلك أيضًا فى الفلسفة الإنجليزية البراجماتية والتى هى امتداد لفلسفة فرانسيس بيكون فى القرن السادس عشر، وكذلك الفلسفة الألمانية ما هى إلا تنويعات على مثالية كانط وهيجل.

لقد أدرك الكثيرون من الدارسين للأدب أننا لن نصل إلى أحكام حقيقية عن أدب ما فى فترة ما دون دراسة حقيقية، ومعرفة بتاريخ هذا الأدب، وما يحصله من تراكمات فولكلورية متوارثة. وبالمثل فإن عدم دراسة الأدباء المعاصرين دراسة تغوص بهؤلاء الأدباء إلى عمق مكوناتهم المرتبطة بموروثها الحضارى، وموروثها الشعبى، يحرم هذه الشخصيات التراث الحقيقى فى عطائها، ويقطع ما بينها وبين الوجود الحى الملىء بالمتناقضات، ذلك الوجود يتيح لها أن تحيا لا فى العمل الأدبى الذى يختاره وحده، كما يقول الأستاذ فاروق خورشيد فى كتابه عالم الأدب الشعبى العجيب، ولكن فى الضمير الأدبى الإنسانى. وأعتقد أن الأستاذ صلاح عبد الصبور ممن يؤمنون بذلك، أليس هو القائل :

يومى عريان

يومى اقسى عريا من جذع الشجرة.

فلأحفر فى ماضى الأزمان

فلعلى القى بعض الأعشاب النضرة

او بعض الأوراق الخضرة.

فمن خلال هذا الحفر أو العودة استطاع صلاح عبد الصبور أن يربط نفسه بجذور عميقة فى الوجود الإنسانى، لا الوجود التاريخى المرتبط بالأحداث وحده، وإنما الوجود النفسى الملتحم بالوجدان الإنسانى . لذا نجد خطًا نفسيًا وجدانيًا واحدًا يربط «سنوهيت» المصرى القديم وصلاح عبد الصبور فى قصيدة «أغنية للقاهرة» التى تتناول تيمة العودة إلى الوطن، وتلك التيمة تمتد جذورها فى التاريخ المصرى، بل هى من خصوصيات الوجدان المصرى وأحد مكونات شخصيته وهويته. فى تلك القصيدة يقول صلاح عبد الصبور :

لقاك يا مدينتى حجى ومبكايا

لقاك يا مدينتى أسايا

وحين رأيت من خلال ظلمة المطار

نورك يا مدينتى عرفت أننى غللت

إلى الشوارع المسفلته

....

وأن ما قدر لى يا جرحى النامى

لقاك كلما اغتربت عنك

بروحى الظامى

وأن يكون ما وهبت او قدرت للفؤاد من

ينبوع إلهامى

وأن أذوب آخر الزمان فيك

وأن يضم النيل والجزائر التى تشقه...

والزيت والأوشاب والحجر

عظامى المفتته

على الشوارع المسفلته

على ذرى الأحياء والسكك

حين يلم شملها تابوتى المنحوت من جميز مصر

والذى لا شك فيه أن الاهتمام بقضية الهوية المصرية فى أوائل القرن العشرين كان يكمن وراء العودة الجادة إلى الموروث الفرعونى. فمن خلال هذه العودة استطاع الأستاذ «نجيب محفوظ» أن يربط نفسه بجذور عميقة فى الوجود الإنسانى . فالموروث الفرعونى كان المعين الحقيقى الذى استمد منه التفسير الوجدانى للشخصية المصرية المعاصرة، حيث إن الارتباط بالموروث الفرعونى والقبطى والإسلامى والحديث كان الأساس الذى قام عليه الوجدان الجمعى للشعب المصرى، كما أنه كان الأساس لمحاولات الأفراد الأفذاذ فى دنيا الإنتاج الفنى بصفة عامة، والأدبى على وجه الخصوص.

تذكرنا «أغنية القاهرة» بقصة سنوهيت والتى كانت قد ألفت فى أوائل الأسرة الثانية عشرة حوالى سنة ٢٠٠٠ ق.م.، وقد ذاع صيتها وظلت تنسخ وتقرأ نحو ٥٠٠ سنة فى المدارس المصرية، وملخص القصة كما رواها العلامة والمؤرخ سليم حسن فى مؤلفه الأدب المصرى القديم ص ٣١، روى «سنوهيت» هذه القصة بصيغة المتحدث عن نفسه : إنه كان عائدًا من حملة ضد اللوبيين بقيادة ولى العهد «سنوسرت الأول» فحدث فى تلك الأثناء أن مات الملك «أمنمحات الأول» ونعاه الناعى إلى «سنوسرت» فترك الجيش وخف مسرعًا إلى العاصمة ليطمئن على عرشه الذى آل إليه، ولكن أمر الوفاة كان قد ذاع بين الأمراء المرافقين للحملة وسمع به سنوهيت خلسة، فما كان منه إلا أن فر هاربًا إلى سوريا لأسباب غامضة لم يستطع هو أن يجد لها تعليلاً مقبولاً، وقد أحسن استقباله هناك أحد رؤساء القبائل وزوجه فأصبح رب أسرة، وبعد فترة طويلة عاوده الحنين إلى وطنه وتاقت نفسه للرجوع إلى مصر ليكون فى خدمة وطنه الذى ظل مخلصًا له طول حياته، وليلقى ربه ويدفن فى البلد الذى ولد فيه وترعرع، ولما سمع الملك بآلامه

وأحلامه عفا عنه، وسمح له أن يعود إلى وطنه معززًا مكرمًا ليقضى ما بقى له من أيام تحت سمائه، وأعاده إلى منصبه فى الحكومة.

كما نرى فإن القصة تظهر حنين «سنوهيت» مثل «صلاح عبد الصبور» إلى وطنه مصر فى صورة صادقة للشخصية المصرية التى تعتز دائمًا بوطنها. كما تبدو خصوصية الثقافة المصرية فى التأكيد الوارد بكتاب الفرعون «الملك» عن موضوع شعائر الدفن التى كانت تشغل كل مصرى فى أثناء حياته، نرى ذلك فى دعاء «سنوهيت» :

> «وأنت يا أيها الإله... الذى أمرت بهذا الهرب، كن رحيمًا وأعدنى ثانيةً إلى مقر الملك، وربما تسمح لى أن أرى المكان الذى يسكن فيه قلبى والأمر الذى هو أهم من ذلك ان تدفن جثتى فى الأرض التى ولدت فيها».

من ذلك نرى أن الأدب المصرى يوجد فى سياق ثقافى متصل. ويستطيع الأديب المصرى استلهام جوهر الكلاسيكية المصرية أى الفرعونية باعتبارها النبع الأم، والتى أضفت على المدرسة القبطية والإسلامية بعضًا من ملامحها. وهذا المشترك هو ما يمثل الشخصية المصرية المعاصرة.

الباب الخامس

المثالية (الرومانسية) فى الأدب المصرى المعاصر

الفصل الأول

يوسف إدريس ملحمة العقيدة والجهاد

تمر على العباقرة فى حياتهم الأولى سنة حاسمة، يعانون فيها أزمة حادة خطيرة، يتقرر بعدها مصيرهم، والسبيل النهائى الذى سيسلكونه.

تلك سنة عاصفة هائجة، يبدءونها بالتفكير فى الطريق الذى مشوا فيه حتى ذلك الحين، وبالتأمل فى قيمة الحياة التى عاشوها، والمعتقدات التى آمنوا بها، والاتجاه الذى ساروا فيه. يقومون بمراجعة هذا كله، وتصفية حسابه، لكى يستأنفوا حياتهم على قاعدة جديدة، وبنظرة فى الحياة مغايرة لتلك التى ألفوها، وإيمان قوى برسالتهم المستقبله، ثم يستقبلوا فجرا جديدًا مشرقًا، هو الفجر الذى يستهلون به حياتهم الحقيقية، الصادرة عن طبيعتهم، ووفق مثلهم الأعلى. وهو النهار الذى سيتلألأ فى ضوئه أسلوبهم الخاص فى الحياة وفى التفكير، وتنضج على حرارة شمسه رسالتهم التى قدر لهم أن يعلنوها ويؤدوها.

لقد بدأت مشكلة يوسف إدريس بعد أن تخرج وأصبح طبيبا واستهلك فى بضعة أسابيع كل متع الفرحة بالتخرج والإحساس الغامر الجميل بأنه انطلق من عقال تلمذة طالت وعليه أن يعب من متع الحياة الصغيرة التى حرمها طويلاً. واجهته حينذاك مشكلة ماذا يريد أن يكون[1]، لقد دخل الكلية بالمجموع، وواصل الدراسة ونجح بالرغبة الغريزية فى التفوق على أقرانه، «وها هو ذا الآن بعد التخرج يستعرض أمام عينيه كل فروع الطب فلا يجد فى نفسه مثقال رغبة فى أى منها، بل إنه، حتى بعد أن تخرج، وأصبح يزاول المهنة، لا يجد فى نفسه رغبة فيها أصلا»[2]. وكاد الأمر يصبح كارثة،

فإنها لمهزلة أن تبدأ - بعد وصولك إلى هدف ما، قضيت فى الوصول إليه أعواما طوالا - تكتشف أنه ليس هدفك، وأن عليك أن تبحث عن آخر.

حينئذ استيقظ فيه شيطانه وصاح به: أناتك، فقد خلقت لغير هذه الحياة.

بدأ الفتى يراجع ماضيه، ويتأمل هذه الحياة التى قضاها حتى الآن. فعاد إليها يستعرض أمام مخيلته شريطها السينمائى، ويحدق فى مناظره، وهنا وجد ما يسترعى النظر ويصلح أن يكون إرهاصا لرسالته المقبلة.

بدأ ينظر إلى الأشياء نظرة أخرى: ينظر إليها نظرة من يحس بإحساسها، وينفذ إلى باطنها، ويجمع بينه وبينها، واختار أن يكون «ناقدا» لحياتنا. اختار أن ينفض الغبار عن بعض الجوانب فى حياتنا. فلقد انعكست كل تناقضات الواقع المصرى فى تحولاته على وجدان يوسف إدريس، فعكست فى أعماله الأولى رؤية واعية تدرك الصراع المستمر فى حياتنا بين الجمود والحركة، بين الآلية والوعى، فروتين حياتنا يميت فينا الوعى بالحياة. لكن طبيعتنا كأحياء لا تتلاءم مع هذا الجمود، ومن هنا تريد أن تنقض عليه، تستعيد وجدانها الحقيقى بالواقع. لذلك حاول يوسف إدريس أن يقدم لنا رؤية جديدة لواقعنا عن طريق فن القصة والمسرح. ولكن قبل أن يبدأ فى الكتابة بدأ يسأل نفسه: والآن، فيم نبدأ البناء ؟ واختار أن يبدأ بالإنسان، ما هو وما غرائزه؟ والحقيقة: ما هى وما مقتضياتها وشروطها؟ والتاريخ: كيف يفهم، وكيف نحكم على هذا العصر؟ والعالم كله: ما جوهره، وعلى أى نحو نفسره؟. وقادته تلك الأسئلة إلى أعلام الفكر العالمى، قادته إلى فرويد ويونج Freud and Yung. وأخذ عن يونج أن الإنسان لا يحمل فى عقله أشياء اكتسبها فى حياته أو حياة آبائه وأجداده فقط، بل ويحمل أفكارًا وعادات تعود إلى البدائية الأولى حيث كان إنسان الغابة وحيث لا تزال بقايا عقلنا البدائى تحتفظ بها «رغم ملايين السنيين من التطور والتغير والتاريخ»[٣]. ويقوم بتوظيف تلك المقولة ليثبت أننا كشعب ورثنا ذكاء أجدادنا الفراعنة ؛ فيحكى أنه كان يناقش ذات يوم فى لندن أخصائيًا كبيرًا فى اختبارات الذكاء بمستشفى «هامرسميث» حيث كان طفل مصرى يفحص من إصابة، وحين أجريت عليه اختبارات الذكاء كانت نسبة درجاته أعلى بكثير من المعتاد فى هذه السن. وحسب الطفل نابغة أو فلتة، ولكنه فوجئ بالاخصائى يقول: إن هذا ليس أول طفل من بلادكم أجرى له الاختبار. هذا فى الواقع هو الطفل

العاشر، وهو ليس أول الحاصلين على هذه النسبة، إنه السابع. «واعتمادا على خبرتى استطيع أن أقول إن هذه ربما أعلى نسبة للذكاء بين أطفال العالم».

«وأحسست بفرحة حقيقية، كان كلامه كالخبر المفرح المفاجئ. وقبل أن أعلق كان هو يهز رأسه آسفا ويقول: ولكن الغريب أن أطفالكم يظلون كذلك إلى حوالى الخامسة، ثم تبدأ نسبة ذكائهم فى الهبوط، بينما تأخذ نسبة قرنائهم الإنجليز أو غيرهم فى الارتفاع بحيث يتفوقون عليهم بمراحل».

«وتراجعت فرحتى واحترت، واحتار معى هو الآخر. ولكنا بالنقاش وصلنا إلى ما يمكن أن يكون السبب. فحتى هذه السن يكون ذكاء الطفل مستمدا من مخزونه الوراثى من الذكاء، ولكنه بعدها يعتمد ذكاؤه على مدى تفاعل ذكائه الموروث مع بيئته وعلى مدى أثر البيئة فى تنمية الذكاء، تمامًا كأى عضلة تولد بقوة معينة، ولكن قوتها تبدأ تعتمد على التداريب والتمارين التى تزاولها.

«والمسألة أبدا بعد هذا ليست صدفة، وليس معنى زوال الحضارة عن شعب وتسليمها لشعب آخر أنه يرتد إلى الوراء مثلا، أو يبدأ يصبح أقل حضارة. إن زوال معالم الحضارة عن البلاد لا يعنى أبدا زوالها من الإنسان نفسه. وإذا كان الذكاء المصرى هو الذى أحدث فى العالم القديم ما يشبه ثورة الصناعة والتكنولوجيا فى العصر الحديث باكتشافه لأول ثورة فى العالم وأول تكنولوجيا: الزراعة وآلات الزراعة. إذا كان ذكاؤنا هو أول من بدأ يعمل الذكاء البشرى ، فمعنى هذا أنه الآن أعرق ذكاء وأخصبه وأطوله عمرا.

«كل ما فى الأمر أن الذكاء كى يصبح فعالا لا يكفى أن يكون صفة موروثة أو مكتسبة، إنما التحضر والتقدم يصنعه الذكاء الجماعى لا التفوق الفردى . نحن إذن أول «مجتمع» ذكى عرفه الإنسان. كل ما فى الأمر أن عمر هذا المجتمع الذكى لم يدم طويلا، وما لبث النظام الذى كان يتيح استثمار الذكاء جماعيا أن توقف عن التطور وانفرط عقده[٤].

وقرأ كارل ماركس Karl Marx وأعجب بنظرية فائض القيمة، وإن كان لم يتعمق فيها فقد أخذها من مصادر ثانوية. فيقول ما هو الترانزستور؟ على رأى صديقنا الأستاذ

محمد طاهر: هو حفنة من الصفيح والنحاس لا يزيد ثمنها على ريال، كل ما فى الأمر أنه بالجهد البشرى الصبور تتحول هذه الحفنة بعد ساعات قليلة وعلى يد عامل واحد إلى جهاز ثمنه عشرون أو ثلاثون ضعفا لثمن المادة الخام(٥).

ويقرأ جون لوك John Locke ونظريته فى المعرفة tabula rasa:

والإنسان لا يولد يقاوم.. إنه يولد كالصفحة البيضاء التى يتولى المجتمع ملأها بالمضمون. وحسب المجتمع يصبح الإنسان: إذا ولد فى مجتمع يقاوم نشأ مقاوما، وإذا ولد فى مجتمع راضخ نشأ كذلك. المجتمع القوى المقاوم إذن هو ذلك الذى يستطيع أن يصنع من أفراده مجتمعا قويا مقاوما، مثلما يصنع المجتمع الذكى بأذكيائه(٦).

ولكن مما لا شك فيه أن الكاتب أو الفيلسوف الذى قرأه وتمثل فكره تمامًا هو نيتشه. وتوضح هذه الدراسة ذلك الغرض. فهو وإن كان قد بدأ بالمعرفة لأنها الأساس فى التقويم إلا أننا نجد أنه يستعمل تلك المعرفة لا للكشف عن الحقائق وإنما للسيطرة على الأشياء، ومن أجل إيجاد الظروف المناسبة للحياة وإنمائها.

وقرأ ديفيد هيوم David Hume كذلك حيث نراه يستعمل منطق هيوم فى المعرفة:

أنا لا انتظر فالإنسان لا ينتظر إلا شيئًا يتوقعه أو واثقًا من حدوثه، أو حتى يعلم أو يخبره أحد أنه لا محالة واقع، أنا ما رأيت قبلا قطارا يمر، ولا بقعة محطة ولا أنا مسافر، ولا شىء على الإطلاق، على الإطلاق لا علاقة بينى وبين القطار، إلا علاقة أنى أرى قضبانا، وما دام هناك قضبان فلابد أن يكون هناك قطار حتى لو كانت القضبان تلك التى أراها، صدئة صدأ سميكا استحال من طبقة إلى قشرة، ولكن رغم كل الصدأ فمن المؤكد أن قطارا بل لابد أن قطارات مرت فوقها، لابد أن قطارات مرت من هنا وإلا ففيم القضبان؟ أتكون خطًا فرعيًا أقامته السكة الحديد ونسيت أمره؟.. أتكون خطًا حديديًا أقامه الحلفاء فى أثناء الحرب وضاع من الخريطة؟.. فلتكن أى شىء فالمشهد مستمر، وأنا موجود فى داخله(٧).

ولكن ما هى الحياة فى فكر يوسف إدريس؟ هو نفسه يسأل، والإجابة التى يقدمها توضح إلى أى مدى قد تأثر بفكر نيتشه.

السؤال الملح: ما هى الحياة؟

إن جوابنا نحن على هذا السؤال يبدأ يوضح إلى أى مدى نحن نختلف. إننا بعد التمعن فيه نختصر الطريق ونجيب: من يدرى ؟ أو نحمل الإجابة كل همومنا وشكوانا ونقول: إنها خدعة.. إنها دنيا فانية.. إنها حلم وسراب.. وأبدا لن نظفر بجواب بسيط لهذا السؤال البسيط.

من آسيا يأتيك الجواب: الحياة فترة محدودة من الزمن يقضى فيها الشخص ثلثها على الأقل لينضج ويتعلم، وثلثها لينتج، وثلثها نائما أو مريضا أو يعانى من العجز والشيخوخة.

إن هذه الإجابة على بساطتها تحدد على الفور ليس فقط معنى الحياة، وإنما موقف الإنسان منها، بل وأهدافه ووسائله أيضًا.

إنها تعنى أننا لا نعثر على حياتنا صدفة ولا نضيعها صدفة، وإنما بإرادتنا نوجدها وبإرادتنا نحياها. وبإرادتنا تكون غنية الغنى كله، وبإرادتنا أيضًا نفقرها كل الفقر(٨).

والإنسان أولاً وأخيرًا موقف من الحياة.

وموقف الإنسان الآسيوى - بشكل عام - من الحياة موقف جاد. وكارثتنا الحقيقية أن موقف إنساننا من الحياة موقف هازل(٩).

يرى يوسف إدريس أن الحياة نفسها قيمة فى ذاتها، وأنها تقوية وتكاثر وتركيز متزايد للقوى الكلية فى نفس الفرد، وأن ليس فيها أشياء من غناء ونشوة وعلاء تجعل من نفسها غرضا وغاية. أى أن الحياة قادرة على أن تصير غاية نفسها، تلك الغاية التى لا غاية وراءها. والحياة مليئة بالأسرار وقيمتها فى هذه الأسرار، التى لا تتكشف للنهار، وإلا لم تسمّ أسرارا ولم تكن خليقة باسم الأسرار. فليست الحياة سرورًا كما ظن المتفائلون، ولا ألما كما حسب المتشائمون، إنما هى أعمق من هذا. ولتوضيح هذا البعد للحياة يقول يوسف إدريس:

ويمسك الطفل بسنارة ويخرج سمكة وتهزه الفرحة فقد هزم العالم المجهول الكائن وراء السطح البراق. ويهزمه مرة ذلك العالم المجهول ويعود خاوى الوفاض. ويفهم

الطفل أن السنارة نصفها فى يده يخضع لإرادته، ونصفها الآخر يعتمد على رغبات مجهولة فى العالم المجهول.

ويسمع أباه يقول الحظ، ويردد الكلمة وهو لا يعرفها، ثم يرددها وهو يعرفها ويؤمن بها، يؤمن بقانون آخر يحكم العالم المجهول، قانون لا يخضع لقانون.. ولا يستسلم الإنسان حتى لو كان خصمه قانونا لا يخضع لقانون، ويبدأ الصراع الرهيب بين الصياد الصغير والبحر المجهول، ولابد من أشياء تؤنس وحشة الإنسان فى ذلك الصراع. لابد من علامات تشاؤم وتفاؤل، لابد من موال، لابد من حدوتة، لابد من أمل طويل لا ينقطع[١٠].

«ومع هذا فالحياة شيء خبيث لعوب قد يخدعنا. فهى تارة تهزأ بنا، وطورا تثير فينا الأمل وتحمل على الإقبال عليها. «لعل أعظم سحر للحياة هو أنها متنقبة بنقاب ذهبى مصنوع من الآمال المعسولة الجميلة والممكنات الخلابة: فتراها تعد وتتأبى، وتدعى العفاف، وتترفع، وتترفق، وتغوى . أجل، إن الحياة امرأة تثير فى نفوسنا الشك، وتحملنا على الحذر منها وعدم الاطمئنان إلى صحبتها، وحبها، ولكنا مع ذلك لا نستطيع إلا أن نحرص عليها ونقول لها: «نعم!» بكل قوانا»[١١].

هذا ما يقوله نيتشه عن الحياة، ولست أرى أقدر من هذا للتعبير عن تصوير يوسف إدريس للحياة.

لقد عالجت هذه الموهبة المتهوسة بالحياة قضايا الجنس والموت، والتمرد والانسحاق والأمل، وأحالت على مستوى الصورة المجازية كل تمزقات الوجدان المصرى فى صراعه الأخلاقى والاجتماعى، ووقفت أمام معانى كلمات لها وقع السحر والرعب «كالعيب والحرام والشرف» وتسللت لعوالم شفافة كلها بكارة ونقاء فى مجموعة قصص عن حياة الأطفال وعالمهم «كآخر الدنيا، وهى دى لعبة، والمثلث الرمادى، ولأن القيامة لا تقوم، وصح». ومع ذلك فهذه الملحمة من الإحساس لها تناقضاتها، فرغم قدرة هذا الكاتب على الاستيلاء على ذهن القارئ وإجباره على الانغماس فى قلب الموقف الذى تعيشه نماذجه، ومعرفة أين التوتر الذى يعزف عليه المقدمة التى تستولى على الانتباه، إلا أنه ينقل إلى القارئ إحساسًا حادا بالتوتر تجعلنا أحيانا نخشى أن نقرأه.

فإذا نظرنا إلى الحياة أو الوجود فى أعمال يوسف إدريس، من ناحية جوهرها وطبيعتها وجدناها صيرورة مستمرة: أى تغيرا دائما، وحركة دائبة، وتطورا لا ينتهى.

الحياة قوة متمركزة وطاقة فائضة نابضة وإرادة للعلاء على نفسها. إن إرادة الحياة هى القوة المحركة للوجود والعلة الأولى ؛ ولكى تتحقق تقتضى من الإنسان أن يعانى الكثير من الآلام.

كل من تناول موضوع المدينة الفاضلة أرسى بناء هذه المدينة على أساس أخلاقى، وعلى هذا الأساس الأخلاقى أقام الهيكل الاجتماعى والاقتصادى الذى تكاملت به مدينته. فالأساس الأخلاقى الذى أرسى عليه أفلاطون «الجمهورية»، هو «العدالة»، والأساس الأخلاقى الذى بنى عليه القديس أوغسطين «مدينة الله»، هو «الإيمان». أما الدعامة فى المدينة الفاضلة «التى صورها الفيلسوف الإنجليزى السير توماس مور فهى «المساواة»، وأما حجر الزاوية فى «اطلنطيس الجديدة» التى صورها الفيلسوف الإنجليزى فرانسيس بيكون، وفى «مدينة الشمس» التى صورها الفيلسوف الإيطالى كامبانيلا، فهو «التقدم الصناعى». وهكذا دواليك فالمدن الفاضلة التى تخيلها المفكرون والمصلحون لا تعد ولا تحصى . وليس بين هذه المدن مدينة واحدة لا تقوم على مبدأ أخلاقى واضح، ينبنى عليه كل شىء فى الحياة الاجتماعية والاقتصادية.

ولكن ما هو المبدأ الذى يقوم عليه عالم يوسف إدريس؟. الإرادة والأمانة. فى هذا يقول:

«الهدف الحياة، والإرادة وسيلة التحقيق، والخطوة المنطقية التالية هى تحديد مسلك الإرادة، أو بمعنى أبسط الخطة. لا حياة إلا بخطة، ولا طريق للوصول لاتفه الأهداف إلا بخطة. لهذا فقد روعنى حقا أن الأمور لا تجرى فى هذا الجزء من العالم اعتباطًا.. ليس على مستوى الأمم إنما حتى على مستوى الأفراد. بل إن التخطيط للآن هناك ينبع أصلا من جنوح الفرد للتخطيط لحياته[١٢].

تقوم «جمهورية فرحات» على فكرة أخلاقية هى الأساس فى كل ما ينبنى عليه من صرح اجتماعى وصرح اقتصادى.

وهذه الفكرة الأخلاقية ليست فكرة «العدالة» كما فى أوغسطين، ولا فكرة «التقدم» كما فى بيكون وكامبانيلا، ولكنها فكرة أخلاقية نعرفها جميعا، ولا نتصور أن تكون فى يوم من الأيام الدعامة الكبرى فى جمهورية من الجمهوريات الفاضلة.

وهذه الفكرة فكرة الأمانة.

فالحياة نشاط يبذل للتوسع بالذات والعلاء بها، وكل ظفر بقوة جديدة وسيطرة جديدة هو إيجاب لا قبول، ومنح لا استجداء. وهذا الظفر وذلك النشاط ينبعان من فيضان القوة ويقومان على التبذير وبسط يد القوة، لا على البخل بها والاقتصاد فيها. ونتيجة هذا كله التمزيق والتوتر، وبالتالى الألم. فالألم إذا ينبوع حى من ينابيع الحياة وعين ثرَّة، كلها خصب وإبداع وإنتاج. «فألم العالم إذا عميق».

إذا كان الألم جزءًا لا يتجزأ من مفهوم يوسف إدريس للحياة، فما هو دور اللذة كمقابل للألم. من تحليلنا لأعماله نرى أن:

اللذة لا تنشأ عن إشباع الرغبة وإرضاء الإرادة، إنما تنشأ عن استمرار الإرادة، وعن انتصارها على كل ما يقف فى طريقها: «إن الشعور باللذة أساسه عدم إرضاء الإرادة ؛ بأن لا تكون قد شبعت بعد، بسببيل انعدام الخصم والمقاومة ؛ لأن عدم الارضاء هذا يهيج الشعور بالحياة، وهو دافع كبير لاستثارتها، وليس شيئًا يضرها ويؤذيها. وليست اللذة والألم إلا شيئين لاحقين، وظاهرة ثانوية تابعة - وإن ما يريده الإنسان حقا، وما يريده كل جزء من الكيان العضوى ، مهما صغر هذا الجزء، هو الزيادة فى القوة»، وليس تجنب الألم والسعى وراء اللذة وطلبها. ولهذا نرى فى تصوره للشخصيات أن الضعيف الشخصية هو المضطرب التركيب الروحى ، العديم الوحدة، أما القوى فهو الذى «تتجه فيه كل القوى متوترة، نحو غاية واحدة، وتتضاغط دون صعوبة على شكل نير»، أى أن قواه كلها مرهفة وموجهة إلى غاية واحدة، مكونة بذلك قوة دافعة ضخمة تسيطر عليه وتدفعه دفعا، وكأنها كرة من القوى المركزة المضغوطة تتحرك بذاتها مندفعة نحو تحقيق غايتها الصادرة عن ذاتها وجوهرها. وأبرز مثل على ذلك هو «النداهة».

وقيمة الأشياء ليست فى ذاتها، وإنما الإنسان هو الذى يضع القيم للأشياء. فهى تنشأ عن موقف الفرد بالنسبة إلى الأشياء تبعا لطبيعته وجوهره، أو موقف مجموعة ما من الناس، كبرت أو صغرت إذا اتفقت على وضع قيمة معينة لشىء بالذات. فهى تتوقف إذا على الفرد، أى على من يعطى القيم، وليس للشىء دخل فى تقدير القيمة وإنما هو على الحياد، إن صح هذا التعبير؛ فخالق القيم إذا هو الإنسان.

لذا فعين يوسف إدريس لا تهتم بالجمال الخارجى، فهى ليست رومانسية مثل عين توفيق الحكيم فى «عودة الروح»، أو عين هيكل فى «زينب»، أو عين طه حسين فى «دعاء

الكروان».. إن عين يوسف إدريس لم يبق فيها من الرومانسية سوى قطرات قليلة بحيث تحس أحيانا أنه فنان محنك لا يعرف الشاعرية فى الطبيعة أو فى النفس، بل إنه يرفض بإرادته وتصميمه أن يكون شاعرا. ففى الشاعرية قدر من الخيال والوهم، ولماذا يتخيل، ولماذا يتوهم؟ والواقع أمامه خصب غنى، واكتشاف الواقع عنده يثير دهشته، وكأنه يريد أن يقول لنا إن الواقع - كما يراه - يسيطر عليه ؛ لأن الواقع عنه أغرب من الخيال.. يبدو لى أنك إذا وضعت أمام يوسف إدريس منظرًا جميلاً فإن هذا المنظر لن يثيره أو يبهره. إنه سيظل يقلب فى هذا المنظر من كل الجوانب بشك فاحص حتى يثبت لك أنه يخفى وراء مظهره أشياء أخرى مؤلمة. إن عمال الترحيلة فى قصته لا يسيرون وهم يرددون المواويل والأغانى، كما يمكن أن تتصور العين الرومانسية.. أبدا إنهم فقط يعملون ويتألمون(١٣)

فليس المطلوب إذا أن تحيا حياة طويلة، وإنما أن تحيا حياة حافلة خصبة زاخرة، ولابد بعد أن تأتى لحظة تشعر فيها بأن نضجك قد اكتمل، وأنك لا تستطيع أن تعلو أكثر مما علوت، فتشعر بحاجتك الشديدة إلى الموت ؛ لأنه التاج الذى تتوج به كل حياتك.

هذا هو عالم يوسف إدريس. عالم تصوره فى إطار نظرية نيتشه ودارون وأشبلنجر وشوبنهاور. لنر الآن كيف ترجم ذلك العالم كله إلى عالم الأدب، وفى ضوء مذهبه الأدبى.

والسؤال الآن ما هو مذهب يوسف إدريس فى الأدب؟

إن يوسف إدريس الفنان لا تختلف حياته أبدا عن عمله الفنى ؛ كلاهما منفتح على الآخر شديد الصلة به، حتى إنه ليفكر فى أمور حياته كما لو كانت حياة بطل من أبطاله وكما لو كانت قصته، إنه ليفكر فى القصة أو بطلها أحيانًا كما لو كانت حياته الواقعية التى يزاولها. وهو لا يكتب إلا إذا انفعل بالحدث ؛ لذا يقول:

إن مشكلتى دائمًا أنى لا استطيع أن أكتب لأن من «واجبى» أن اكتب، ولم أجرب أبدا أن أفرض على نفسى موضوعا، ولا أن أعطى لموضوع بالذات حق الأولوية فى الخروج إلى حيز الوجود. ولقد انفعلت بكل ما رأيت فى الجزائر قبل الاستقلال وبعده، ولكن يبدو أن الانفعال لم يكن قد نضج إلى الدرجة الكافية لكسر القشرة الإرادية والخروج

إلى الحـيـاة[١٤]. ولكن الأمـر أبدا لم يخل ولن يخلو من كـاتب أو من شـاعـر لم يتخـذ الكتـابة مـهنة ؛ ذلك أنهـا ليست فى الحـقـيقـة مهنـة، إلا إذا كـان الاسـتشـهـاد مـهنة أو التضحية بالذات صنعة.

إنهـا أصـلا رسـالة هدفهـا الدائم تغيير الحيـاة كى تتلاءم مع رؤية الـكاتب أو الشـاعـر وقوانين كـونه الخاص. إنهـا أصـلا قضيـة حيـاة أو مـوت بالنسـبـة إليه: إمـا أن (يفـعل) بالكتابة شيئًا، و(يغير) من عالم جاء ليختلف معه، ولو ليغير من نظرتـه إلى الجمال، إما أن يفعل هذا أو يموت. بل لكى يفعله لابد أن يموت، فمـا تغيـر شىء فى الدنيا من تلقـاء ذاته ولا باقـتـراح. إن الأشـيـاء لا تـتـغـيـر إلا بمعـركة ؛ إلا أن يأخذ رسـالته (حتى لو كـانت إضحاك الناس) جدا لا هـزل فيه، ولو وصل الأمر حد استشهاده؛ كى يضحك النـاس.

إن الميزة الجـوهرية الأولى للفن، كمـا نظر إليـه نيـتشـه الشـاب، هـى قـدرته العظيمـة على إحـداث التطور الروحى . فـللفن مـقـدرة سـحـرية هـائلة على فـتـح آفـاق روحـيـة جـديدة، وتهيـئة صـورة من صـور الوجـود جليلة سـاميـة، يستـثيرهـا بمـا لـه من قوة إيحـاء هـائلة[١٥].

ويرى يوسف إدريس أيضًا أن قـول الشعـر تضـحيـة بالنفس، أو لابد أن يكون تضـحيـة بالنفس ؛ تمامًا مـثل الفـدائى الذى يمسك بالمدفع ويخوض القـتـال مؤمـنا أنه مـيت لا محالة وأن نجاته هى الشذوذ[١٦] ويستطرد فيقول:

«فى أحيان نقرأ ونتسلى، نادرًا جدًا فقط ما نقـرأ ونهتـز اهتزازا عميقا بما قـرأناه، بحيث إننا نصبح بعد القراءة غيرنا قبلهـا، بحيث حقيقة نتغير.. نعتنق مبدأ آخـر، نتخذ من الحيـاة موقفـا آخـر، يتـغيـر هدفنا من الوجـود، من عـقلنا تستـأصل مسلمـات، فى وجداننا ينمو مثل آخر أعلى[١٧].

إن مهمة الأدب أن يزلزل وجداننا ويفجر فينا الثورة وربما غيـر مجرى التاريخ ؛ ذلك أن الأدب ليس مـجـرد شـعـر وكلام جـميل ؛ إنه فعل شـعـرى مـا دام قـد كـتب من مـوقف نفسى صادق. وفى حديثه عن مذهب يوسف إدريس الأدبى[١٨] يقول شكرى عياد:

ولعل يوسف إدريس قـد تأثـر تأثرًا غيـر قليل بدعـوة الأدب الهـادف، ولكن طبـيـعـة الفنان الأصـيل فـيـه لم تكن لتطاوعـه على تحـويل فنه القـصـصى إلى تمـارين هندسـيـة لإثبات «مطلوب» معين. إنما التغير الأسـاسى الذى حدث له فى هذه الفترة هو أنه تحول

– إلى درجة كبيرة – من كاتب واقعى إلى كاتب ملحمى ، وقد يكون لهذه الكلمة الأخيرة وقع غريب نوعا فى هذا المقام، فلا بأس من شىء من الشرح. إن الرؤيا الملحمية للحياة تقوم على الإيمان بوجود الأبطال.. أبطال لا يتسلل إليهم شىء من الضعف الإنسانى إلا بالقدر الذى يتغلبون عليه فى يسر ليظهر مبلغ قوتهم. وليس الأبطال فى الملاحم أفرادا، ولكن البطولة فكرة تتغلغل فى العمل الملحمى كله. فنحن لسنا أمام بطل أو أبطال معدودين، بل أمام عالم من الأبطال، منهم الأبطال الصغار ومنهم الأبطال الكبار، ولكنهم جميعا يأخذون من هذه البطولة بنصيب. ولذلك فإن ظهور الأعمال الملحمية يرتبط بفترات من تعاظم الوعى الجماعى ، وسيطرة الشعور بقدرة الجماعة على تحقيق أعمال خارقة. وقد التقط يوسف إدريس هذا الشعور بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ وبعد العدوان الثلاثى سنة ١٩٥٦ على وجه الخصوص. وظهرت الرؤيا الملحمية فى أعماله التى بدأت تميل إلى شىء من الطول، ومنها ما لمس موضوع الثورة وحرب السويس من قرب، مثل «قصة حب» و «الجرح»، ومنها ما كان موضوعه بعيدًا.

إن شخصياته وأحداثه وأماكنه، رغم قسماتها المصرية الأصيلة، وبفضل هذه القسمات المصرية الأصيلة، هى فصول فى قصة البشر عامة، فصول فى تاريخهم الفكرى والعاطفى الشامل.

هذا يعنى أنها تعبير عن قوانين أصيلة ينبض بها القلب البشرى الكبير.

ويوسف إدريس فنان من نوع خاص، وهو نوع نادر وأصيل. فهو فنان يعيش الحياة التى يكتب عنها بكل عواطفه وأعصابه، وأكاد أقول دون أى مبالغة، إن الكلمة التى يكتبها يوسف إدريس هى قطرة من دمه، أو هى جزء من جسده[١٩]. إنه فنان لا «يتفرج» على الحياة ولكنه يعانيها بعنف وقسوة، وبقدر ما أشعر بالسعادة والمتعة فى قراءة أدب يوسف إدريس فإننى أشعر أحيانًا بالخوف ؛ لقسوة ما يقدمه إلينا هذا الفنان وعنفه ومرارته فى بعض الأحيان.. والقسوة والعنف والمرارة فى فن يوسف إدريس هى كلها ثمرة للصدق مع النفس والناس والحياة. ولأن يوسف إدريس صادق إلى هذا الحد المر القاسى؛ فهو يتعذب دائمًا بكتابته ويتعذب فى هذه الكتابة. ولذلك تعرض يوسف إدريس للمرض والتعب العصبى ، ثم تعرض أخيرًا لهذه الأزمة الصحية التى أبعدته عن مصر تسعة أشهر كاملة قضاها فى مستشفيات لندن.

■٢٠■

يقـول نيـتشه إن «أهـم حـادث فـى حياة الإنسان هو اللحظة التى يبدأ فيها بإدراك ذاتـه وجـوهـره، ونتـائج هذا الحـادث قـد تكون جليلة خـصبـة، وقـد تكـون مـريعـة ضـارة»[٢٠] هكذا بدأ يوسف إدريس - مستفيدًا من قراءته، فى علم النفس بوجه عام وفرويد على وجه خاص - بدراسة الشخصية المصرية.

هناك أربعـة نماذج بشـرية مـعـروفة ينقسم إليها الناس وفق علم النفس الحـديث، فهناك الشخصية الشيزودية الميالة للانطواء على الذات والازدواج، وهناك الشخصية البـارانودية التى تسيطر عليها فكرة واحدة متسلطة تصبغ كل أقوالها وأفعالها، وهناك الشخصية المرحة الاكتئابية التى يحكم مزاجها موجات مرح واكتئاب، وأخيرًا هناك الشخصية القهرية التى يتسلط عليها ويحكمها ويسيرها عدد من الهواتف القهرية النابعة من داخل صاحبها.

إذا كان القياس للشعوب صحيحا، فالشخصية الألمانية هى من النوع الأخير... النوع الـــ obsessive خاضع خضوعا كاملا لقهر الإحساس بحتمية النظام والانتظام والدقة والكمال.. حتمية العمل، لا كمصدر لأكل العيش أو التمتع بالمركز، إنما كطريقة وحيدة لإثبات الوجود. إن الألمانى إذا لم يعمل يجبن أو يموت.

هذه شخصية فى الغالب لا يمكن أن تخضع للعاطفة أو نزواتها إنما تسيرها إرادة عقلية كاملة. ومن العبث أن تحاول إثارة عواطف الألمانى بوسائل عاطفية، إنه لا يملك إزاء شىء كهذا إلا الضحك سخرية. فحتى عواطفه لا يمكن أن تصل إليها إلا من خلال عقله. إنه كالعقل الالكترونى الذى لا يستجيب لأى مؤثر سوى «البروجرام» الذى يغذى به، هذا البروجرام يمضى ينفذه الألمانى بالضبط كما أنزل وإلى الأبد، ما دام لم يقع شىء أو يواجه بمشاكل تدعوه إلى إعادة التفكير، حتى يصل إلى مفهوم جديد آخر يمضى ينفذه بكل ما يملك من ذرة قدرة، حتى يتغير مفهومه بمفهوم آخر وهكذا.

هذا النوع بالذات يكاد يكون عكس نوعنا نحن المصريين. فنحن من النوع المرحى الاكتئابى ، المتنقل دوما من موجة مرح إلى موجة اكتئاب، وهكذا. المسيطر على حياة نوعنا ليس هو الإرادة النابعة من مفهوم عقلى للحياة، إنما المسيطر فى الغالب يكون العاطفة. حتى القضايا العقلية المحضة لا سبيل إلى إيصالها لعقل المصرى إلا بأن «ينفعل» بأهميتها عاطفيا. عقله قادر على الفهم والاستيعاب والاقتناع، هذا صحيح،

ولكنه أبدا لا يحول اقتناعه هذا إلى عمل إلا فقط حين يتحرك عاطفيا أو يرتبط بهذا المنطق أو الرأى ارتباطا، مهما كانت سلامة الرأى أو معقوليته.

العمل بالنسبة لشخصيتنا فى الغالب عبء تفرضه احتياجات الحياة، ننتهى منه بأسرع ما نقدر لنتفرغ لمهمتنا الرئيسية: أن نسعد ونحيا بسعادة، أن نضحك ونمرح ونفرفش.. باختصار أن نعيش. عند الألمانى نوع الحياة غير مهم بالمرة، المهم هو نوع وكم العمل.. هنا اهتمامنا الأساسى منصب أولا على كيف نحيا الحياة، وفى الدرجة الثانية أو حتى الثالثة يأتى الاهتمام بالعمل. الزمن مثلا مهم جدًا فى ألمانيا ؛ لأنه مقياس العقل للحياة. الزمن عندنا غير مهم ؛ لأن لكل منا زمنه الخاص، بل حتى لمزاج كل منا زمنه الخاص. و«ساعة الحظ ما تتعوضش».. إذ مقياس الوقت ليس هو كميته ولكن المقياس الحقيقى للوقت هو نوعه، ومقياس الحياة هو مقدار ما تحتويه من ساعات متعة، وليس ما احتوته من ساعات كدح وإنتاج. نحن فى الحقيقة نكره العمل ؛ لأنه يمنعنا أن نحيا، وهم يموتون عملا ؛ لأن العمل لديهم فى حد ذاته - أحلى متع الحياة، أسعد لحظات الحياة.

والشخصية الألمانية، وقد جاء أوان الحديث عنها، شخصية نادرة التكوين بلا شك. وإذا كان استنتاجى صحيحًا فلابد أن كل شعب من الشعوب له شخصية وملامح نفسية تتشابه إلى حد بعيد مع النماذج والملامح النفسية التى ينقسم إليها الأفراد العاديون أنفسهم.

فمن طبيعة الشخصية القهرية أيضًا قابليتها للتمسك بإيمانها بالأشياء ومقاومتها أى إيمان جديد.. باختصار إذا كنا نسمى أجهزة الدعاية وصناعة الكتاب والفيلم والصورة أجهزة صناعة العقول، فإن العقل الألمانى من أسهل عقول الدنيا قابلية للصناعة والتشكيل ؛ ذلك أنه، بحكم تكوينه أيضًا، شعب غير شكاك. إنه يقبل منك ما تقوله ويظل يصدق حتى يثبت له أو تثبت له الظروف كذبك، وحينئذ لا يعود يصدقك أبدا حتى لو كانت كذبتك تلك الأولى والأخيرة. الناس عنده إما كذابون تمامًا أو صادقون تمامًا. وهو يأخذ كلامك من معانيه الأولى المباشرة ؛ فطبيعة الشخصية القهرية أيضًا أنها لا تعمل الخيال كثيرًا ؛ فالخيال نوع من الكذب، أو بالأصح ليس من فصيلة الحقائق. وفصيلة الحقائق هى وحدها التى يؤمن بها الألمانى ويصدقها. والخيال ذاتى وكذاب ويدعو أحيانا لإعادة النظر. وإعادة النظر أمر غير مرغوب فيه لشخصية

همها الأول أن تعمل، ولهذا تغذى عقلها بأى برنامج تقبله العقول حتى تمضى كالقطار إذا وضع فوق القضبان، همها أن تبلغ بحركتها أقصى سرعة، وتحقق الأهداف.

وهكذا عرفت حقيقة أخرى عن الشخصية الألمانية. إن تركيب الشخصية القهرية يحتم أن يكون إيمان الشخص كاملا بالجهاز الذى يحركه وبالبروجرام الذى يغذيه. وإيمان الشخصية الألمانية بقدراتها إيمان يبلغ حد العبط أحيانًا، أو بالضبط حد الغباء. إن الغباء الألمانى المشهور ليس نتيجة قلة الذكاء أو الحيلة، ولكنه نتيجة لتولى الشخصية الألمانية نفسها مهمة إلغاء كل قدرات العقل التلقائية على التصرف.. فهم لا يعترفون أبدا بما يسمى لدينا فكرة اللحظة أو وحى الساعة. ما لم تكن الفكرة قد نشأت ونوقشت واطمأن الشخص تمامًا إلى سلامتها بحيث يركبها فى عقله وتصبح جزءًا من برنامج هذا الجهاز الإلكترونى، فإنه أبدا لا يمكن أن يحفل بها أو ينفذها. لقد اختصروا وظائف كثيرة من وظائف العقل بحيث لم يعد له إلا وظيفة أن يناقش ويقتنع أو يقنع. وحاولوا بالنظام المطبق والقانون أن يجنبوا إنسانهم حاجته إلى التصرف الفردى أو المبتكر أو التلقائى. وهكذا فإنه رغم دقة نظام المرور مثلا وصرامته فحوادث المرور هناك أكثر منها هنا، السائق المصرى باستطاعته إذا لمح الخطر أن يتصرف، ربما حسبما تعلم أو تعود، السائق الألمانى إذا رأى الخطر ماثلا ولم يكن لديه فيما يعرفه من نظام وقوانين للطريقة التى لابد عليه اتباعها لمواجهة ذلك الخطر فإنه لا يقدم على أى تصرف بالمرة. ويظل ماضيا إلى الخطر حتى الكارثة.. كأنه بطل تراجيديا وليس إنسانا من أهم ملكاته قدرته على التصرف اللحظى المبتكر.

ظروف العزلة فى اليابان، والإحساس أنهم الأقل قامة وشكلا وحضارة من آسيا والصين، ظروف ألمانيا التى مكنتها شخصيتها من أن تتفوق دائمًا وتحاول التسيد على القارة أو العالم، بحيث يتكتل الجميع، أكثر من مرة، ضدها.. بهذه الظروف كلها لم تعد الشخصية اليابانية مجرد شخصية شيزودية. ولا الألمانية مجرد نمط قهرى. لقد نما الازدواج فى اليابانية حتى بلغ مرحلة الإحساس الخطير بمركب النقص الذى يكاد يدفعها إلى الانتحار عملا وقوة طلبا للتفوق، وبلغ مرحلة الإحساس الخطير بمركب الكمال فى ألمانيا إلى حد الإيمان الأعمى بالنفس، والكفر الأعمى بالآخرين، إلى حالة المرض. والغريب أنه، وكلاهما على طرفى نقيض، هذا يريد الانتحار تفوقا أو التفوق انتحارا وهذا يريد الانتحار كمالا، يلتقيان لقاء مروعا مخيفا، لقاء المرضى بالكمال وبالتفوق، لقاء الحاسين بالسيادة على الدنيا فعلا بأولئك المتطلعين إليها.

وبالمقارنة فإن الفرد المصرى أذكى، ولكن ميزة الذكاء الأسيوى المتوسط أو الألمانى أنه موجود فى مجتمع ذكى، مجتمع يعرف قيمة الذكاء .. ويهيئ له كل السبل، ويعرف كيف يخلق النظام الذى يتيح لأذكياء كثيرين أن يعملوا معا، أن يحدث هذا التعاون الذكائى الكامل، ذلك الذى يصنع فى الحقيقة أى حضارة أو صناعة أو حتى فن، وبالتالى يصنع الإنسان ويدربه ليكون أذكى وأذكى ، بحيث يعوض بالإرادة ما افتقده بالوراثة، حتى يصبح ذكاء المرء محسوبا له، وليس كالحال هنا محسوبا عليه ؛ فهو يكتشف فى كل فرد مكمن طاقته وتفرده وقدراته، وفى مكانها الصحيح يجيد استخدامها.

ويستفيد يوسف إدريس من قراءته فى علم النفس الجشتالتى ليحدد الداء، ويقول: الداء واضح وظاهر.. لا يمكن أن يوجد شعب وحدته الفرد. إن الشعب ليوجد - أى شعب - وحدته مجتمع أصغر. وما لم يكن أفراده منظمين بطريقة أو بأخرى فى هذه المجتمعات الأصغر. فالنتيجة أن شعبا كهذا ممكن أن يكون تعداده مائة مليون فى حين أن حاصل قوته تقل بكثير جدًا عن مجموعة، بينما شعب آخر تعداده عشرة ملايين من الأفراد يكونون مجتمعاتهم المختارة الأصغر لتكون بدورها المجتمع الواحد الأكبر، تكون حاصل قوته أكثر بكثير جدًا من الملايين العشرة. فالعمل كمجتمع لا تكون نتيجته حاصل جمع مجهودات أفراده، ولكنه يكاد يكون حاصل ضرب مجهود الواحد فى الآخرين، وليس حاصل جمع أو أحيانا قسمة.

وأطفالنا يولدون عباقرة بالقياس إلى أطفال العالم ومفروض أن يتسلمهم نظام حياة ينمى هذا الذكاء الفردى ويربيه ويدربه على تكوين مجتمع ذكى يعمل طول الوقت، ويطور نفسه بحيث يستطيع باستمرار أن يستوعب ذكاء أفراده، وبذكائهم الجماعى يحيا ويتقدم ويخترع وينتج. ولكن ؛ لأن عكس هذا ربما هو الذى يحدث، بحيث يجد الفرد الذكى نفسه فى حالة صدام مع مجتمع قاصر عن استيعاب ذكائه، حيث يتحول بذكائه لخدمة ذاته أو بالأصح الدفاع عن ذاته وهكذا.

ولكن الذكاء وحده ليس كل شىء..

فبجانب الذكاء لابد من اشياء أخرى.

فلكى تلوى عنق التاريخ لابد من عمل شاق.

والتصدى للعمل الشاق طموح إنسانى مشروع.

ولكن الطموح فى حاجة إلى قوة وقدرة ورصيد.

آن الآوان أن نتعلم مواجهة الحقائق. إن الجهد البشرى هو الرأسمال الأول لأى شعب، ومهما قلت الموارد فإن تنظيم هذا الجهد وتوظيفه هو الوسيلة الأولى لإقامة أى دولة وأى نظام وأى ثورة أو صناعة.

كثيرًا ما ساءلت نفسى.. لماذا لا يبدو للزمن فى بلادنا هنا أية أهمية؟ لماذا يسير كل شىء كما لو كنا خارج نطاق الزمن، كأننا إلى الأبد سنحيا، كأن الزمن لن يفاجئنا وينقض علينا يومًا ويغتالنا اغتيالاً.

المشكلة أن نعجل بأن نبدأ، فكل ثانية من الزمن تمر تموت من أعمارنا ثانية ولا تعود تحيا أبدا. وكل ثانية زمن تموت تموت معها ثانية إرادة. وإذا كان فى نيتنا أن نموت فلا شىء يدعو حينئذ للتعجل أو اليقظة، أما إذا كان فى نيتنا أن نحيا، فمن المستحيل ما دمنا قد اخترنا أن نحيا أن نؤجل الحياة.

لا تنس نفسك وأن تتفرج. وجنبا إلى جنب مع الزمن يأتى الاقتصاد فى كل شىء. المحافظة على الزمن هى المحافظة على ثروة لا تراها العين، والاقتصاد والتقشف هما المحافظة على الثروة التى تراها العين.

٣٠

يقول يوسف إدريس عن قصة رجال وثيران إنها قصة مستقلة تمامًا، حوادثها وإن كانت تدور فى أسبانيا إلا أن بطلها هو الإنسان، فى أسبانيا أو فى أى مكان. قصة كانت ولا تزال تثير دهشتى، فلم أكن أتوقع من مرة واحدة شاهدت فيها مصارعة الثيران بعد ظهر ذلك اليوم من أيام أغسطس المدريدية، وفى ملعبها الكبير، آخر ما كنت أتوقعه أن يختمر خلال ساعتين عشتهما مع المصارعة والثيران والمصارعين هذا العمل، أو أى عمل آخر حتى لو كانت سلسلة من المقالات.

وتتناول القصة قضية البطولة الملحمية وأبعادها. فهذه الأنواع من البطولة.. بطولة أن يواجه الإنسان الخطر بقلب جرىء، ويرى الكارثة أمامه تهدد حياته فيقتحمها غير هياب أو وجل. بطولات كهذه خلقتها وغرستها العصور التى كان المجتمع فيها يعتمد على الإنسان الفرد، ويهمه أن يمجده ويجعل منه البطل، عصور الآحاد القليلين الكبار. بطولات كهذه اندثرت وحلت محلها أنواع أخرى وأنماط، أنواع متتابعة، مجتمعات ازدحمت ولم يعد الفرد فيها يواجه القدر أو الحظ أو العدو وحده. العداوات

أصبحت جماعية، والمواجهات جماعية.. والعصور عصور الأفراد الكثيرين الصغار، وقوى الطبيعة المتعددة التى استؤنست على هيئة آلات كما استأنس الأجداد الحيوانات البرية والوحوش. عصور القوة التى لا تتركز فى شىء واحد بعينه حتى لو كان فردا نابغة عظيما هرقلى القوة. القوة فيها موزعة متشابكة متعاونة أو متنافرة، قوة مستحيل أن تحددها أو تعزلها، ولهذا فمجال البطولة لم يعد أن يواجه الإنسان وحده الغريم وبطوله يصرعه ؛ إذ الغريم هو الآخر لم يعد فردا أو شيئًا بعينه، الغريم هو الآخر مجموع قوى منبثة فى مجموعات من الكيانات. وعلى أسس مفهومة من البطولة يميز يوسف إدريس بين مفهومين من الرجال : رجل المدينة ورجل الحضارة. وحياة رجل الحضارة، كما لاحظ شبنجلر، تتجه إلى باطنه وداخل ذاته، أى إلى أعماقه وقواه الخصبة التى يفيض بها، بينما حياة رجل المدينة تتجه نحو الخارج، أى نحو المكان المحيط به، ووسط الأجسام المادية والحوادث الصادرة من البيئة والوسط. ذلك لأن الرجل الأول يعطى ويمنح ويذلل ما لديه من ثروة وغنى روحى يسخو به على الآخرين، بينما الرجل الثانى يجد نفسه عقيما، فقيرا من كل ثراء ذاتى، وقوة حية تشيع فى روحه ويستطيع أن يعيش عليها، فيضطر تبعا لذلك إلى سد هذا العجز بالالتجاء إلى القوة الخارجة عنه، يستجديها ويأخذ منها ما تسمح هى بإنفاقه. ثم إن الرجل الأول يشعر فى داخل نفسه بصورة جامحة تدفع به إلى البذل والفيض بقوته، كى يصرفها ويخفف من ضغطها المتزايد الشديد، بينما رجل المدينة يحس بأن هناك عوائق وسدودا تقف دون حرية الخلق والابتكار لديه، بوجوب القيام بفحص دقيق لما هو موجود فى الخارج، كى يستطيع أن يطبق عليه ويستخدمه. ومن هنا نجد العقل وأقيسته تسود حياته، وتشغله فى كل عمل من أعماله : فهو يقدر الدخل والإنفاق ويجرى الحساب والموازنة، ويحسب المنفعة والنتيجة، بينما الغرائز وما تشتمل عليه من قوى زاخرة غير واعية هى التى تسير الحضارة.

والأخلاق عند رجل المدينة غيرها عند رجل الحضارة : فالأولى أخلاق شعبية والثانية أخلاق بطولة، على حد تعبير أشبنجلر. لأن الأول ينظر إلى الحياة والعالم من وجهة نظر الحاجة اليومية والواقع الملح، ويحاول جهده أن يتجنب واجب الحياة الثقيل. أما الثانى فيفهم واجب الحياة بكل ما فيه من مصاعب ومشقة، وما سيلقاه فى تحمله من آلام، لكنه مع ذلك يقبل هذا الواجب، ويُقبل على أدائه فى رضا وغبطة، بل وفى شىء من الزهو والتفاخر.

وعلى أساس تلك التفرقة رسم يوسف إدريس شخصيات كثير من أبطال قصصه ورواياته، ولو أخذنا كمثل لهذا المنحنى رواية البيضاء لوجدنا أن حمزة كان يتحدث عن نفسه من خلال حديثه عن قضيته.. كان يوضح نفسه من خلال توضيح قضية الثورة. لم يكن هناك ما يفصل بين ذات حمزة الثورى وبين قضية الثورة نفسها. أما يحيى فكان يتحدث عن قضيته دائمًا كشىء منفصل عن نفسه. كانت الثورة دائمًا شيئًا مستقلا عن ذاته أو جزءا التصق به ولم يتم من داخله.

من اللحظة الأولى لم يفصل حمزة بين ذاته وبين الآخرين، بل إن ما ينفذه فى لحظات يأسه هو إحساسه بالامتزاج الكامل بالآخرين. أما يحيى فقد كان ينظر إلى الآخرين باعتبارهم أغرابا وجزرا أخرى متفردة تفصلها عن ذاته بحار عميقة.

كان حمزة كيانا متماسكا.. إذا فكر ركز فكره كله على ما يشغله، وإذا اندفع اندفع بجماع كيانه، وإذا أصابته خيبة تراجع كتلة واحدة، وإذا شرع يتغير تغير موقفه عن كل شىء. أما يحيى فقد كان دائمًا منقسما قسمين. كان عضوا فى جماعة ثورية ولكنه متمرد على أسلوبها فى العمل.. كان يعجب بزعيم الجماعة ويؤمن بعبقريته ولكن تخالجه الوساوس فى أمانته. كان معجبا بثورية سانتى حبيبته البيضاء ولكن يريد أن يوقعها كأنثى فى حبائله. فلما أحبها لم يكن يريد أن يتزوجها وكان يحب أهله الفلاحين، ولكنه لا يستطيع أن يقيم بينه وبينهم علاقة ورابطة حقيقية، وكان يتعاطف مع العمال الذين يعمل طبيبا لهم، ولكنه لم يستطع أن يقدم لهم فكره رغم أن قضيته كانت ثورتهم.

والدين والحياة الدينية الخصبة القوية الحية من ميزات الحضارة : تجدها فى كل مظاهرها من فن وعلم ونظم اجتماعية وسياسية ؛ لأن حياة الفرد الداخلية ثرَّة فنية بينما المدنية تكاد تخلو من الروح الدينية، وتفتقر منها شيئًا فشيئًا. فلسنا نقصد بالدين والروح الدينية هنا مظاهر الدين أو اتباع تعاليم دين معين، إنما نقصد هذا الغنى الروحى ، وتلك الحالة النفسية العميقة، التى يشعر الإنسان فيها بقوة وقدرة عظيمة على الإيمان بشىء والتعلق به والإخلاص والتفانى من أجله والابتهاج بالتضحية فى سبيله، أيا كان هذا الشىء.

فرجال وثيران عمل يجسد فكرة نيتشه عن الحياة.

إن الحياة لا تستطيع أن تحيا إلا على حساب حياة أخرى ؛ لأن الحياة هى النمو، وهى الرغبة فى الاقتناء، والزيادة فى الاقتناء. وما دامت الحياة نموا ورغبة فى الاقتناء، فإنها محتاجة إلى شىء آخر خلافها وخارجها كى تتحقق. فكأن الحياة إذا إرادة استيلاء على الآخرين، وإرادة سطو واستغلال. وطابعها المميز هو الاغتصاب وهضم ما للآخرين. فهى إذا عنصر إفناء وهدم وإيذاء، ولا يمكن أن تفهم على غير هذا النحو.

لكن هذا الاستيلاء والإفناء لا يمكن أن يتمَّا دون أن يصادفا مقاومة، بل لابد للحياة الواحدة من أن تجد مقاومة من أنواع الحياة الأخرى التى تصطدم وإياها. ولهذا فإن الحياة «كفاح دائم» بشرط أن نفهم هذه الكلمة فهما واسعا عميقا يجعلنا نفهم العلاقة بين السيد والمسود بوصفها نضالا، والعلاقة بين الخادمة والسيد بحسبانها مقاومة. لذا فإذا كانت «الفرافير» تمثل الرفض المطلق فى الإنسان للكون وكل ما فيه من ضرورات وأغلال، فإن «المهزلة الأرضية» تمثل على العكس من ذلك القبول المطلق فى الإنسان للكون وكل ما فيه من ضرورات وأغلال، مجسدة فى الأخطاء والخطايا الملازمة للوجود الإنسانى تحت أسر الضرورة والأغلال.

وسر الوجود كله والغاية الأولى والأخيرة منه هى فى هذا النمو المتزايد القائم على ما فيه هو نفسه من قوى كامنة. فالغاية من الحياة إذا هى فى «علائها على نفسها» : العلاء لأن الحياة إرادة قوة ؛ أى إرادة نمو وزيادة وإثراء متزايد وخصب متكاثر وتوسع مستمر. وهذا العلاء لن يكون إلا على نفسها هى ؛ لأن هذه الحياة هى كل شىء وليس هناك شىء آخر غير هذه الحياة، فإذا أردنا أن نلخص فلسفة هذا العمل، رجال وثيران، لكانت عبارة : إن «الحياة تعلو على نفسها». وهذه العبارة ذاتها تلخيص تام لكل فلسفة نيتشه فى الوجود. ومنها نستطيع أن نستخلص كل ما قال به من أفكار. ذلك لأن أفكار نيتشة ونظرته فى الوجود تقوم جميعها على أساسين اثنين : الأول إرادة القوة (وهى موجودة هنا فى لفظ «العلاء»). والثانى أن الحياة هى الوجود الحقيقى كله ولا وجود غيرها، أو بعبارة أدق أن هذه الحياة وهذا الوجود (والاثنان بمعنى واحد) هما الحقيقة كلها، وليس هناك مطلقا أى شىء آخر غيرهما مما يسميه الفلاسفة «عالم الحقائق»، فى مقابل «عالم الظواهر» كما يسمون هذه الحياة وهذا الوجود.

ونرى أن البطل كما يراه يوسف إدريس يمثل جسرا يعبر عليه الزمان لينتقل من الماضى إلى المستقبل. إنه جسر تمر من فوقه الإنسانية كى تمضى فى سيرها من جيل

إلى جيل. فالبطل إذا استمرار للماضى وللمستقبل معا. وحياة البطل إنما هى استمرار لنقصان يصبو إلى الكمال، ولا يصل إليه، هو إرادة الحياة أن تعلو على نفسها بأن لا تكاد تبلغ درجة حتى تحاول الانتصار عليها أولا، والسمو عليها ثانية، لترتفع إلى مرتبة أعلى منها، وهكذا باستمرار.

فكأن كل درجة من درجات الحياة لا تجد الغاية منها فى شىء مطلق نهائى خارج عن الحياة، وإنما تجدها فى الدرجة التالية عليها، وهى الدرجة التى فيها يحقق ما كان ممكنا فى الدرجة السابقة قدرته على الفعل أكثر وأكثر، والتى فيها تصبح الحياة أكثر امتلاءا وأعظم خصبا وثروة. ففى كل درجة إذا نزعة للحياة إلى الارتفاع بنفسها إلى درجة أعلى منها وأغنى وأوسع. وإذا كانت للحياة غاية، فهى هذه النزعة إلى الانتقال من الدرجة الواحدة إلى الدرجة الأعلى عنها، وهى هذه الدفعة إلى السمو بنفسها على نفسها. وغاية كل درجة من درجات الحياة هى الدرجة الأسمى منها، تلك التى ترفع إليها ما كمن فيها من قوى انتقلت إلى الفعل فانتقلت معها الدرجة إلى درجة أعلى منها.

شخصية البطل ينبوع فياض لا يستطيع أن يستنفد ما فيه فرد من الأفراد، أو جيل ما من الناس. ولها قدرة على الإشعاع عجيبة، لا يستطيع الحاضر ولا الأجيال التالية القريبة وحدها أن تعرف الآفاق التى ستمتد إليها وتغزوها. فهى قوة خالقة متجددة فى كل آن، تظهر على الناس فى كل عصر، بصورة قوية جديدة.

ويصف يوسف إدريس لحظة من لحظات الصراع عندما يأتى المصارع بحركة أرعدت على أثرها المدرجات تصفيقا وصياحا كصياح من فقدوا العقول. إن أحدا لا. يصدق ما حدث أمام عينيه، لا يصدق أن هذا الشاب النحيل قد أوتى وهو على وشك الموت هذه الشحنات القوية من الجرأة والذكاء وسعة الحيلة، لكأنه لخص تاريخ اللعبة وتراثها والهدف منها.. لأن ذلك بالضبط ما أراده الذين ابتكروا المصارعة وذلك بالضبط ما يريده الجمهور. أن يخوض إنسان بطل فيه كل مؤهلات الجانب الإنسانى الصراع ضد ثور بطل فيه كل مؤهلات الجانب البدائى الوحشى ، ويظل الصراع بينهما سجالا أو يكاد بحيث لا تحدث المواقف الفاصلة نتيجة ضعف أحد الطرفين، وإنما تنتج رغما عن الاثنين معا وبسبب تعادل قوتهما فى الصراع. وحين يحدث ذلك الموقف الفاصل الإجبارى ويصبح على الإنسان فيه أن ينقذ نفسه فعليه ألا ينقذ نفسه كيفما

اتفق وبأية وسيلة، وإنما عليه أن يختار أكثرها جرأة وحذقا وذكاء، أن يختار الطريق البطولى بحيث لو نجحت وأنقذ بها نفسه استحق البطولة عن جدارة، وبحيث لو فشلت ومات اعتبرت ميتة أبطال وخلد ذكره». فالحياة التى تريد أن تعلو، والإرادة التى تريد أن تتحقق فى صور أجل وأعلى ، لابد لها من أن تحرص على طلب المقاومات بنفسها وأن تستثير الخصومات وألوان النضال طائعة مختارة، وأن تخلق لنفسها حالة توتر دائم سواء أكان هذا بينها وبين نفسها، أم بينها وبين الأشياء الخارجة عنها. فالحياة السامية حياة تنشد الخطر وتلح فى طلبه، ولا تستطيع أن تتصور وجودها دون تصوره محفوفا بالأخطار، محاصرا بالتهديدات، مضغوطا عليه، ومسورا بالمقاومات. فكأن إرادة القوة إذا هى فى الوقت نفسه «إرادة الخطر» : «أن يجعل الإنسان حياته فى خطر : هذا هو نتيجة إرادة فياضة سخية ؛ لأن كل خطر كبير يستثير حبنا للاستطلاع بنسبة ما لدينا من قوة وشجاعة». لشخصية البطل، وهى الكائن العضوى النامى، الذى يكشف فى كل يوم عما اشتملت عليه البذرة من قوى خصبة، وقدرة فائقة، كانت كامنة فى البذرة، فلما ماتت ظهرت وازدهرت، وكشفت عما احتوته من حياة وحيوية. فهى إذا أصدق من التاريخ، وأحرى منه بالتعبير عن حقيقة البطل. فالبطولة هى خلق وإبداع، وفى الخلق إفناء واستهلاك، وكلا هذين يحدث الألم. وكل إنتاج وكل ولادة لابد أن تكون مصحوبة بالألم. وقيمة البطل فى أنه يخلق ويبدع وينتج ويلد : فليست الغريزة العليا، فى نظره، غريزة المحافظة على الذات، وإنما غريزة السيطرة والفيض والغزو، هى غريزة التوسع بالذات والامتداد فى كل حين والزحف على كل مكان. وهل يتم توسع دون أن تقوم حدود، وهل يكون زحف دون صدام ولا مقاومة؟

ولكنه الإحساس بالأهمية ذلك الذى يدفع الإنسان ليقدم على أكبر حماقة فى العالم كى يظفر به، إنها ليست رغبة فهى البطولة للبطولة ذاتها أو للشخص ذاته، ولكن لإظهارها للآخرين وأمام الآخرين. إنها كالتمثيل وفيها منه الشىء الكثير. الفرق أن الممثل هناك «يمثل» الدور وبمقدار إتقانه «للتمثيل» وتقمصه لشخصية البطل ينال إعجاب الناس، وهنا الممثل «يقوم» بالدور فعلا، ويقوم به فى مسرحية لا يتخيلها أحد، إنما فى واقع كأنه مسرح، فى حقيقة كأنها خيال، وبمقدار إتقانه للقيام بالدور وجعله الحقيقة تقترب من الخيال يحظى بالإعجاب. أجل! الفرق بين المسرح وحلبة الصراع أنهم فى المسرح يحاولون أن يحيلوا الخيال إلى حقيقة يصدقها العقل، بينما فى الحلبة يحاولون أن يحيلوا الحقيقة والواقع إلى أعمال خيالية لا يكاد يصدقها العقل! فى

المسرح يخلقون من الخيال حياة بطلة تدفع إلى كره الحياة الواقعية وتغييرها، وفى الحلبة يخلقون من الحياة العادية الخاملة نفسها حياة بطولة حقيقية تدفع إلى نفس الغرض، ولكنها تدفع إليه بقوة أعظم ومفعول أشد. إن الإنسان فى بحثه الدائب عن بطولة الحياة وحياة الأبطال مستعد أن يستخدم أية وسيلة، حتى تلك الملوثة بالدماء المقطرة بالجريمة. فما أحب الكفاح والنضال إلى نفس هذا الذى جعل من الجهاد الغاية من الحياة، والذى كان يود دائمًا أن يعيش فى خطر! ويتفق مع نيتشة فى القول : «كى تجنى من الوجود أسمى ما فيه، عش فى خطر! وليس أقتل لغريزة الجهاد فى نفسه من صمت الناس عنه وعدم قبولهم تحديه. ولهذا فقد عاش يوسف إدريس فى تحد دائم. ومن أجل هذا يقول نيتشة فى العبارة الرائعة، التى لا أكاد أجد عبارة أخرى تفوقها أو تدانيها، والتى تحدد رؤية يوسف إدريس ونظرته فى الوجود وسلوكه فى الحياة : كى تجنى من الوجود أعظم الثمار، وتنعم بما فيه، عش فى خطر! «أو بعبارة أوجز وأقوى : «كى تجنى من الوجود أسمى ما فيه، عش فى خطر!».

ولما كانت إرادة القوة لا يمكن أن تظهر إلا بوساطة الكفاح، «فإنها تبحث دائمًا عن كل ما يقاومها». ولما كانت المقاومة صدا ووقوفا فى وجه الشىء المقاوم، أى معاكسة بمعنى عام، فإنها تستلزم بالضرورة الألم. فكأن إرادة القوة، أى الحياة والألم لا ينفصلان : «إن إرادة القوة تنزع نحو المقاومات، وتغزو الألم. وفى جوهر كل حياة عضوية إرادة ألم». والحياة فى حاجة ضرورية إلى الاستشهاد والمعارضة، ولا غنى لها مطلقا عن الخصومة والعداوة.

وكلما زاد الألم وتعدد، زادت طاقة الحياة وتعددت القوى التى تحتويها. وبمقدار استعداد المرء للتألم، تكون درجته فى سلم التصاعد الإنسانى. فأقدر الناس على تحمل الألم، وأسرعهم إلى خلقه والإقبال عليه، أرفعهم فى درجة الإنسانية. والمعرفة تسمو والشعور يعلو، بالقدر الذى يكبر به الألم ويزداد التألم. ويسجل يوسف إدريس خواطره من تلك اللحظة فيقول :

وانبهارى كان سببه أنى أدركت متأخرا ومفجوعا مخنوق الأنفاس بالحزن أنهم أبطال، وأن صديقى هذا الذى اخترته من أول لحظة بطل. ليست البطولة التى تستدعى التصفيق والتهليل، ولكنها البطولة التى تدفع للبكاء والدموع واحتقار النفس لما يمكن أن يكون مترسبا فيها من خوف الموت. ها هم أولاء كما رأيناهم، ها هو ذا كما

رأيناه، كان يدرى بالخطر الأكبر الكامن ليس فى هذا اليوم بالذات، ولكن فى كل يوم، فى كل مرة يطأ رمل الدائرة بقدمه، فى كل حياته، ومع هذا لا يتراجع ويقدم، ويلف ويدور ويواجهه حتى يسقط، سقطة، سقطة فى بحر من دمه.

إن الشعوب تصفق بإعجاب له هدف، تصفق لمن يقدم لها ببطولته المصلحة والخدمة العظمى : الرجل اليوم هو من يفيد الناس بطريقة أو بأخرى، من يسيطر على أكبر قدر ممكن من مصادر القوى لا ليدخل بها معركة ضد خصوم، ولكن ليستعلمها ليحقق للناس مطالب وأعمالا عجز غيره عن تحقيقها. وهى بطولة أرقى! ففى الماضى كان الشخص يقوم لنفسه ولمجده ولذاته فيصفق له الناس ويمنحونه لقب البطولة، ولكننا فى عالمنا الحاضر نمنح البطولة لمن يقوى لنا ولفائدتنا».

إلا أن الحياة لا تحيا على حساب الآخرين فحسب، بل أيضًا على حساب نفسها. فالحياة لابد أن تنتصر على نفسها، بأن تطرح دائمًا من ذاتها شيئًا يريد أن يفنى ويموت : «لابد للإنسان أن يريد الزوال، كى يستطيع إنشاءه من جديد... فالتطور : بأن يلبس المرء مئات الأرواح -، هذا هو حياتك، وهذا ما قدر عليك».

ومعنى هذا كله أن الحياة «إرادة قوة»، أى إرادة سيطرة واستيلاء وتملك وتسلط وإخضاع. وهنا يدخل الموت كبعد من أبعاد الشخصية الملحمية التى تسعى إلى الموت - كما نرى فى القصة - بإرادتها وأجمل الأعياد هو الموت الإرادى، الذى يقبل عليه الإنسان طائعا مختارا ويجذبه بنفسه إليه. ومثل هذا الموت يكون للأحياء دافعا وحاثا لهم فى الحياة على القيام بأجل الأعمال وأروع الفعال، فيصبح أمنية الأبطال وأمل الممتازين. فمن يمت موتا إراديا يمت ظافرا، ومن حوله أناس قد شاعت فى نفوسهم الأمانى وامتلأت قلوبهم بالتمنيات والآمال. «وأجل شىء أن تموت، ثم أن يكون موتك وسط الجهاد، باذلا فيه نفسا كبيرة سامية». كما يقول نيتشة : أول «أولية». كدت أقف صارخا محتجا لاعنا هذا الجمهور الجاحد مطالبا إياه بالعودة لتركيز إرادته وهلعه وانتباهه مرة أخرى إلى الشاب الراقد فى الداخل يصارع الموت من أجلهم، ولكن حتى لو كنت قد وقفت وصرخت ومزقت نفسى لما كان لما أفعله أثر، لكأنى كنت أريد أن أقف بجسدى لأمنع ماء البحر من التدفق، أو لأوقف موجه العاتى لأرغمنه أن يهدأ حدادا على سفينتى الغارقة. إن السكون حدادا معناه الموت، والحياة والبحر والموج لابد أن تستمر، ولهذا كان لابد أيضًا أن تستمر المصارعة وتستمر الصيحات تتعالى . ويستمر

الصراع يمتص انتباههم، فقد كانوا هم الآخرون لا يزالون أحياء. صحيح كان الحقد الهائل لا يزال ينصب على الثور، وصحيح كان جزء كبير من المتابعين هدفه أن يشهد كل منهم فى النهاية بعينيه مصرع ذلك الذى صرع بطله وحبيبه، ولكن هذا لم يمنع أنه فى سبيل تلك المتابعة نسى تمامًا بطله وحبيبه. فأنت فى حيرة، بين أن تقبل وتصدق، وبين أن تستخف وتكذب؟ فالاندماج فى الحقيقة لا يتم بإرادتك أبدا وإنما أنت تجبر عليه، تجبرك عليه الحراب والمآزق والدم النازف والخطورة التى تحدق بالمصارع لدى كل خطوة. وأن ينادى شخص بمبدأ ما بمجرد كلام ربما لا يدفعك هذا للاقتناع به، ولكنك لابد أن تغير من رأيك حين تراه يخوض المعارك الدامية من أجل هذا المبدأ فيعرض نفسه لخطورة الموت ببساطة دفاعا عنه.

وهكذا بنفس منطق اللعبة بالقوة، تجد نفسك فى ردة حضارية تحياها كاملة وتقتنع بها تمامًا، حتى لتبدأ تتحمس وتنفعل لما كان يتحمس له وينفعل الأجداد الأول، وتشمئز مما كانوا منه يشمئزون، وتمنح البطولة أو تقبضها على نفس الأسس والقيم التى كانوا بها يمنحون أو يقبضون.

ومعظم الناس تنتهى ردتهم بانتهاء المصارعة، وحين يعودون إلى حياتهم الطبيعية يزاولونها كما كانوا قبلا يفعلون بقوانين العصر وتقاليده، بمقاييس الناس الكثيرين الصغار فى عالم يومهم المزدحم. معظمهم يعرفون كيف يفرقون بين الساحة والحياة فينسون حماسهم الشديد للبطولة من أجل البطولة على باب الارينتا، وهم أنفسهم الذين بحت أصواتهم هتافا للمصارع وهو يضحى بحياته من أجل أن يمجد قيمة أو يقوم بعمل من أعمال البطولة. هم أنفسهم الذين لا يتورعون عن الكذب فى اليوم التالى والخداع واستجداء الشفقة وإزجاء الملق للرؤساء. هذه مسألة وتلك مسألة أخرى.. هذه ساحة بطولة وأبطال وتلك ساحة حياة لا بطولة فيها ولا أبطال.

وهناك قلة من الناس تفشل فى الاندماج والتصديق، يأبى خيالها الضيق أن يرتد وأن يتصور شيئًا آخر غير ما يزاوله فى حياته ويؤمن به ويراه.. من أجل هذا تغادر الأرينتا كما دخلتها ساخرة من كل ما رأت ومن الدم الذى سال بينما تعليقاتها لا تتعدى الحاضرين والحاضرات، وعدد الفاتنات، وهل رأيت فلانة نجمة هوليود والشىء الوحيد الذى يؤلمها هو ثمن الدخول ؛ إذ بنفس قيمته كان من الممكن للواحد منهم أن يحتسى

بضع زجاجات بيرة تعود عليه بالانبساط، أو يأكل أكلة ساخنة تغذى جسده غذاء حقيقيا مضمون الفائدة.

أما أقل القليل فهم أولئك الذين تتأخر عودتهم من تلك الردة التاريخية بعض الوقت؛ إذ تكون التجربة التى خاضوها شديدة الوقع عليهم وعلى تفكيرهم إلى درجة ليس من السهل أبدا التخلص منها. وهذا ما يجب أن يقوم به الفن فى الحياة.

إذن فالعمل يدور حول البحث عن الإنسان الفائق فى صفاته. وتبين القصة اهتمام يوسف إدريس بالعالم الداخلى للإنسان. فهذا الأسلوب التحليلى للمشاعر الإنسانية والرصيد الشعورى واللاشعورى، وتكثيف اللحظة المبهمة وتفجرها الفجائى والتجريب فى شكل جديد، حيث يقطع ويصل ويستأصل ويعيد التشكيل ؛ ليخرج بتشكيل جديد يجسد بؤرة الالتقاء بين الأنا والآخر، وبين الأفعال وردودها، وبين الرؤية الشعرية والنظرة التحليلية.

فهو يختار دائمًا «موقفا» من حياة أى إنسان، ثم يقتطع منه فترة زمنية قصيرة ويجعل منها بتحليله للمشاعر عملاً فنيًا. ويوسف إدريس يستخدم فى بلورة هذا التأثير المدهش مجموعة من الأدوات البنائية المتعددة.. بدءًا من السرد التقليدى حتى أكثر الأساليب اللغوية غموضا وشاعرية وإيحاء.. يخلق تراكيب لغوية جديدة توازى استثنائيتها استثنائية هذا العالم الغريب. ويستخدم تكنيك الحلم أو الكابوس، ويعبر فى جمل المنولوجات المفككة والمبدوءة بالضمير الأول عن حنين إنسان هذا العالم إلى التحقق وتجاوز الإحباط، ويعكس الخروج فى رحلات البحث عن الذات وعن الأشياء توقا إلى العثور على الذات المهدرة، وعلى النحن الجماعية التى تتجاوز الانحراف عن الجوهر وتحطم جدران الصمت والخوف والغواية. ويشير ذوبان الزمن وتداخل الأحداث إلى مفهوم يوسف إدريس للقصة كوحدة عضوية متكاملة تتوهج بتعبيرات وصور وتقدم الحياة فى شمول حى وحس مرهف. وتعكس روح مبدعها، أى يوسف إدريس نفسه، تلك الروح الشائكة المحلقة دائمًا فى الفراغ القائم بين كلية الشعر وجزئية التحليل العلمى ، بين شهوة تغيير العالم وبين إيثار الاكتفاء المريح بتأمله، بين عاطفية الحب التى يغرقها بميله الدائم إلى التحليل وبين عملية الثورة التى يطمسها دائمًا بمقدرته الفائقة على وضع إحساسه الذاتى بالأشخاص مكان معرفته الموضوعية بالعلاقات القائمة بينهم. إنه

منذ البداية يصدمك ويشدهك، ويخوض بك فى غمار دوامة بشرية تختلط فيها عيونك وعواطفك وعقلك اختلاطا عجيبا. وقد يبدأ بك من نقطة بداية تتدرج بك عبر الأحداث حتى قمتها، ولكنه فى أغلب الأحيان يبدأ بك من قلب الأحداث ذاتها، ويطيح بحيادك منذ بداية البداية، ويشركك فى مسئولية الأحداث الدوارة المتوترة، انفعالا وفكرا ورؤية.

ولا تكفى هذه المراجعة السريعة لتعرف دلالات كل الأدوات البنائية التى استعملها الفنان، ولكنها فقط إشارة تؤكد وثاقة علاقة هذه الأدوات بنوعية الرؤى التى يطرحها المؤلف.. بصورة تثرى معها الأدوات البنائية رؤى الكاتب، وترهب عالمه، وتشير إلى تعدد مستويات المعنى التى تبوح لنا بها أعماله بعد كل قراءة جديدة.

ولعل ذلك يحتاج لدراسات تفصيلية أخرى، فكم هى مثيرة ومغرية تلك القضايا النقدية التى يوحى بها عالم يوسف إدريس القصصى.

الفصل الثانى

يحيى حقى وهوية الثقافة فى مصر

فى هذا المقال محاولة ثانية أقدمها إلى القارئ، ساعيا بها - كما سعيت بسابقتها - نحو الإجابة على سؤال هو: ما أهم العناصر التى تتألف منها بنية الثقافة المصرية المعاصرة؟

بدا الاهتمام بالبحث فى موضوع الثقافة فى مصر مع بدء النهضة الفكرية المعاصرة، لا سيما فى أعقاب ثورة ١٩١٩ التى تبلورت فيها مشاعر المصريين فى احتكاكهم بالثقافة الأوروبية. وكان عدد من المصريين المثقفين قد عادوا إلى مصر بعد دراستهم فى أوروبا الغربية، وأبرزهم فى ذلك الوقت أستاذنا طه حسين الذى كان أول من اهتم بشئون مستقبل الثقافة فى مصر، ووضع مؤلفه التاريخى عن «مستقبل الثقافة فى مصر». والجدير بالذكر أن طه حسين كان قد نشأ فى ظل الثقافة العربية الإسلامية بالأزهر الشريف، ثم فى مرحلة انتقالية هى مرحلة الجامعة الأهلية الأولى، حيث بدأ يحتك بالفكر الغربى الأوروبى احتكاكا غير مباشر لم يلبث أن تلته مرحلة التعرض لهذه الثقافة الغربية فى أوروبا ذاتها إبان بعثته العلمية والثقافية فى فرنسا.

وقد رأى طه حسين أن أقصر الطرق للتطور والانتقال من عهد الثقافتين العربية والشرقية - الذى نشأ هو فيه أول الأمر - إلى عهد الثقافة الحديثة.. بل إلى عهد ثقافة العلم والعقل والفن والوجدان - لا تكون إلا عن طريق التحول الفكرى نحو البحر المتوسط وما وراءه فى بلاد اليونان أولا ثم فى أوروبا الغربية بعد ذلك.

ثقافة مصر إذن ثلاثية الجذور.. فهناك أولاً الثقافة المصرية الفرعونية. وثانيا الثقافة العربية الإسلامية ؛ وأخيرًا ثقافة البحر المتوسط واليونان وما وراء ذلك فى

غرب أوروبا، وهى التى أضافت إلى ملامح الحضارة والثقافة المصرية، ولكنها لم تطمس معالمها الأصيلة الفرعونية والعربية، وإنما أضافت إليها ما أثراها على مر الزمن وعلى طريق المستقبل.

لعل سر احتفاظ مصر بأصالتها هو أن الاحتكاك بالغرب بدأ بالحملة الفرنسية الأمر الذى دفع المصريين لصدها والثورة ضدها فى الثورات التى تزعمها الأزهر الشريف وعلماؤه. هذا فى حد ذاته بلور فكرة القومية المصرية أو الأنا المصرية فى مواجهة الآخر. ولكن هذا لم يمنع علماء الأزهر من التأثر بالنقلة الحضارية والثقافية التى نتجت عن الحملة الفرنسية على مصر.

وكان الاحتلال الإنجليزى لمصر عام ١٨٨٢، والذى استمر أربعة وسبعين عاما، يعتمد على الغزو وإن اختلف تأثيره - فاشترك مع الحملة الفرنسية فى إيقاظ الوعى الوطنى.

والاحتكاك الثانى بالغرب كان عن طريق نقل مظاهر الحضارة الغربية العسكرية والعلمية فى عهد محمد على ؛ إذ اعتمد على الأجانب من الفرنسيين والإيطاليين وغيرهم فى إنشاء القاعدة العسكرية الكبيرة التى كانت أساس حكمه. بالإضافة إلى ذلك، نذكر جهود كثير من المستشرقين والمهتمين بالحضارة المصرية القديمة والتراث العربى والإسلامى. هذا بالإضافة إلى الاتصال المباشر مع مراكز العلم والثقافة فى الشرق والغرب عن طريق البعثات الدراسية والمشاركة فى المؤتمرات العلمية، ولا يمكن أن نغفل دور الترجمة. وقد بدأت حركة الترجمة فى مصر الحديثة منذ أواسط القرن التاسع عشر، وأنشئت من أجلها مدرسة الألسن.

وقد ترتب على هذا الاحتكاك كثير من التغيير فى مجالات الاقتصاد والسياسة، بل والفكر السياسى والثقافى العام. ووجد رجال الفكر أمثال طه حسين، ولطفى السيد، ونجيب محفوظ، وتوفيق الحكيم، أن مصر تدخل مرحلة جديدة لابد أن تستعد لها وقام كل منهم بتقديم رؤيته محاولا التأثير فى وجدان المصرى وفكره.

لقد كان من أهم الكتب التى ترجمت كتاب تشارلز دارون أصل الأنواع وقد كانت فكرته معروفة فى مصر منذ أن صدر أول مرة عام ,١٨٥٥ فقد قام جمال الدين الأفغانى بالرد على الكتاب فى مقالته «رسالة فى الرد على الدهريين». ولكن ترجمة الكتاب نفسه قام بها المفكر شبل شميل. ويمثل الكتاب عصب الفكر الأوروبى الحديث.إن أعظم ما عرضه هذا الكتاب يكمن فى إحلاله فكرة الصيرورة محل فكرة

الوجود، وفكرة النسبى محل فكرة المطلق، والحركة محل السكون. فى ضوء هذه الفكرة يصبح الوجود الحقيقى هو وجود الفرد. وكل فرد، كما يقول كيركيجارد، هو بذاته عالم، أو وحدة مستقلة. فإن الطبيعة نفسها، كما يقول برجسون، قد جعلت الكائن الحى وحدة منعزلة مغلقة على نفسها. والخلاصة أن الإنسان، فى ضوء الفلسفة الغربية، فرد مستقل بكيانه، مستقل على نفسه. تلك كانت روح الفكر الغربى التى تأثر بها كتابنا فى أوائل القرن العشرين. وقد وجد الأستاذ يحيى حقى أن على الإنسان المصرى والعربى بعد أن حصل على استقلاله أن يتسلح بهذا الفكر. وقد كانت أعماله بداية من قنديل أم هاشم وكذلك قصصه القصيرة دعوة للتنوير. وأود أن أقدم للقارئ - هنا - رؤية نقدية لقصة «أم العواجز».

يرى الأستاذ يحيى حقى فى هذه القصة أن الحياة كفاح ولا تعرف غير الكفاح، فالزمان لا يقبل الإعادة، والحياة فى جدة مستمرة، فعلى الإنسان أن يكون مثلها خالقا دائمًا، مجددًا دائمًا. ويرى يحيى حقى - كما تظهر القصة - أن لكل إنسان رسالة وأن هذه الرسالة تتضمن تحقيق شخصيته تحقيقا كاملا.

يروى الأستاذ يحيى حقى قصة شخص اسمه إبراهيم أبو خليل - يلاحظ أن الاسم نفسه لا يخلو من مغزى بل هو رمز - وهو يهبط درجات الحياة، كورق الشجر فى الخريف، قد ترفعها الرياح قليلا، ولكنها - حتى فى ارتفاعها - تنطق بالهبوط المكتوب عليها، رويدا رويدا إلى أن تندثر وتدوسها الأقدام.

ثم يسقط الكاتب رؤيته عن الإنسان - أى عزلته: «وقد علمت فيما بعد أنه يتيم وتلطم فى صغره ولا أدرى أهو حضرى أم ريفى». وقد كان إبراهيم بطل القصة - يحتل فى الميدان ركنا من الرصيف ويجلس وأمامه «مشنة» فيها فجل وجرجير وكُرّات، ولا يزيد نداؤه عن قوله «الفجل الورور، والجرجير العال». لا ينطق بأثر ما يدل على هذه العهود التى تقلب فيها، وهذه المهن التى ظلت تركله - واحدة بعد أخرى - فهؤلاء الناس يتقبلون الحياة كما هى، لكل نهار قسمته، وكل يوم ينقضى يموت - مثلهم - بلا تركة، وهم يدخلون الحلبة وقد مات إحساسهم: أمن الجهل مات، أم من البلادة، أم من القناعة والرضا؟!

يرى يحيى حقى أن لكل إنسان استعداداته الخاصة ومواهبه التى ينفرد بها، ولكل إنسان نصيب من القدرة على إصدار الأحكام المستقلة، إنماء لشخصيته وممارسة

قدرته على الإبداع والخلق وتحقيق ذاته. ولكن تحقيق ذلك يستلزم محاولة بطولية وجهدا ومعركة. فالتحقيق الكامل للروح الإنسانية لا يمكن أن يتم بغير معركة. ولكن يبدو أن أبا خليل كان على غير استعداد لذلك.

وذات يوم مشرق صاف، أقبل أبو خليل على مكانه المعهود من الرصيف فوجد الركن الآخر قد احتلته امرأة حولها ثلاثة صبية، وعلى صدرها رضيع كأنما يشرب من صدرها خمرا ؛ فهو مغمض العينين نشوان لا يفيق، والطامة الكبرى أنها جلست أمام مشنة مملوءة بالفجل والجرجير والكُرّات. ولما بدأت تنادى «زرع العصارى يا فجل الحزمة بمليم» ارتفع لها صوت مجلجل فى الميدان.

يا فتاح يا عليم! وجلس أبو خليل لحظة وهو صامت يرقبها، ثم تنهد وانصرف عنها، وأخذ ينادى هو أيضًا على بضاعته، وحاول أن يرفع صوته فوق صوتها فلم يستطع...

أصبحت له مهنة جديدة. هى البخور، وهو عمل لا يتطلب إلا كفة ميزان قديمة، وسلسلة غليظة وبعض نشارة الخشب وشيئًا من فتات اللبان والشيح يضعها، وكِسَر الخبز فى مخلاة تعلق بالكتف وربما ألقيت فيها أيضًا الملاليم والعشرينات الخردة.

«أدركت لحظة أن رأيته أن هذه هى المهنة التى ولد لها أبو خليل، وكان يجب أن أتوقع أنه سينتهى إليها، لأنها توافق طبعه، فهى مهنة سهلة ينعم صاحبها بلذة التسكع ويتسلى بالتطواف على أشكال وأنواع من الناس، ثم إن دخلها ثابت. فهو من قبيل الاشتراكات! - وليس لها سعر معلوم، ولا تخضع لرقابة ولا تبور فيها بضاعة إذا كسدت، يعترف صاحبها أنه لا يرقى إلى مرتبة الباعة السريحة الذين يكسبون رزقهم من عرق جبينهم، ولكنك لا تستطيع أن تتهمه بالشحاذة، فها هو ذا أمامك خارج إلى عمله وعدة الشغل فى يده. وإذا كانت هذه المهنة هى هكذا عند عامة أصحابها إلا أنها شىء آخر فى نظر أبى خليل، فهو قد مل التجارة بأنواعها، لأنها شد وجذب وخداع وحيطة، وفصال لا ينتهى على المليم، ولكن البخور لا يرتكز إلا على العواطف وحدها...

«وذات يوم مشرق صاف، أحسست وأنا أسير إلى جانب إبراهيم أن الميدان قد سكن فجأة كما يسكن الجو قبل الأعاصير، وتتوهم العين أن السماء تنتفض كجناحى خفاش، ثم أقبل من شارع مراسينا رجل له عينان براقتان كعينى الصقر، ثوبه قد ضم سبعين رقعة، وعلى رأسه عمامة خضراء، له خطوة مجدة نشيطة لا تعرف الإعياء، قامته

منتصبة، ولسانه لا ينقطع عن تلاوة الأدعية والأوراد، وفى يده مجمرة ينبعث منها دخان جميل زكى الرائحة، بل إن سلسلتها صفراء لامعة.. يا فتاح يا عليم!».

صد أصحاب الدكاكين هذا القادم صدا عنيفا أول يوم، فهم زبائن أبى خليل وليس من المعقول أن يشتروا فى الصباح الواحد بركتين قد تفسد إحداهما الأخرى.. ولكنه عاد فى اليوم الثانى والثالث والرابع، ثم تناول أول مليم.. ثم عاد ومر على كل دكان من جديد سواء رق له قلب صاحبه أم لم يرق.. «وقد سحرنى دأب هذا الرجل وقوة إرادته. فتركت صديقى الأعمش وسرت وراء هذا القادم العجيب فإذا به يجرجرنى بخطوته المجدة النشيطة من السيدة زينب، إلى ميدان باب الخلق، إلى القلعة، إلى السيدة عائشة، ويشق القرافة إلى السيدة نفيسة، ثم إلى السيوفية والخيامية وبوابة المتولى، ثم إذا به يأوى إلى مقهى صغير فى سيدنا الحسين، ويخلع عمامته الخضراء ، ويجلس ليدخن الجوزة، وجلست إلى جواره وأنا ألهث وأتصبب عرقا.. رأيته يسير ساعة من أجل الوصول إلى زبون واحد.. ولم ألق فى حياتى من يسعى إلى رزقه بهمة هذا الرجل وصبره وجلده.

وترك برهومة مجمرته، وأصبح يكتفى بالمرور وحده على أصحاب المتاجر علهم يذكرونه ويعطونه المعلوم، وتضاءل دخله، واضطر إلى الوقوف وسط الميدان تارة، وعلى باب الست تارة أخرى ، فإذا ببعض الزائرين يدسون فى يده ما تجود به نفوسهم، إذ حسبوه شحاذا يتعفف عن السؤال، والعجيب أن أبا خليل صار له - بعد قليل طائفة من الزبائن تخلص له، وتبحث عنه، حتى تعطيه ما فيه القسمة.. مسكين أبو خليل! إنه لا يعرف الحياة ولا طبائع الناس.

وذات يوم مشرق صاف، وبرهومة فى مكانه المعهود، إذ دوت بالقرب منه صرخة عالية بالميدان كله: «حى! قيوم!» وتجمع الناس حول المجذوب الذى صرعه الوجد، ووقفت إحدى لابسات الملس الأسود، وعقد الكهرمان الغليظ، واندفعت تزغرد، واستفاق المصروع ولكن فمه مطبق لا ينبس ببنت شفة، وعيناه المكحلتان المصابتان بالحول تحملقان فى وجوه المجتمعين حوله وقد اغرورقت فيهما الدموع، ثم رفع كفين ملأتهما خواتم زرق وحمر ومسح وجهه وتهيأ لجمع النقود.

ولما سمع أبو خليل فى الموعد عينه تلك الصرخة ذاتها فى اليوم الثانى والثالث ترك مكانه والتفت إلى المسجد وهو يتمتم. يا أم العواجز! مدد.. كان قد مل الحياة، وركبه

الإعياء والضعف، وزادت سحابات عينيه وانحنى ظهره.. واتجه بخطوات متثاقلة إلى مقام أم العواجز، حوله صفوف من الشحاذين قد جلسوا القرفصاء.

ومن تلك القصة نرى أن فلسفة يحيى حقى مشتقة من تصوره للروح الإنسانية.

من الواضح أن الإنسان يتلقى مؤثرات من بيئته المادية والاجتماعية، ولكنه فى الاستجابة لهذه المؤثرات جميعها حر فى جوهره وكائن فعال خالق. وهذا واضح من تأثره بالفلسفة الغربية، ولكن نلاحظ أيضًا فى فلسفته ازدواجا، فبالرغم من إيمانه بحرية الإنسان فى الاختيار - كما تصورها الفلسفة الوجودية الأوروبية، نرى إيمانه كذلك بالمذهب الجبرى، كما نلاحظها فى عبارة «المكتوب عليها» التى وصف بها حياة بطل القصة وأن هبوطها درجات الحياة أمر مكتوب عليها.

الباب السادس

الواقعية الروحية فى الأدب المصرى المعاصر

الفصل الأول

الطبيعية والمثالية عند نجيب محفوظ

دراسة لرواية «الطريق»

المهمة الرئيسية للأدب هى: أن يفسر لنا الحياة، بحيث نهتدى من خلال ما نعرفه وننفعل معه إلى معرفة الإجابة على السؤال الهام فى وجودنا، وهو: كيف نعيش؟.

والتفسير - باختصار - هو: نسبة الشئ المراد تفسيره إلى حقيقة أعم منه، وتشمله وتحتويه. والتفسير فيما يختص بالحياة يسير على مستويين، هما:

مستوى التحديد الأنطلوجى Ontological determination

ومستوى التحديد الأكسيولوجى Axiological determination

فمثلا: لو وجدت شخصية فى رواية أو مسرحية، ونريد أن نفسر سلوكها فى المواقف المختلفة، فعلينا أن نجد مبدأ عاما يسرى فى تصرفاتها الواقعية، يكون محورا لها؛ كأن نعرف - مثلا - حبها للمال، أو حبها للظهور؛ وبذلك يمكننا أن نفسر سلوكها وأفعالها، مهما تنوعت الظروف المحيطة بها. وكذلك نقول عن ظاهرة اجتماعية: إننا نفهمها حين نستطيع ردها إلى مبدأ عام يشملها، هى وغيرها من الظواهر. ولكن ليس هذا هو البعد الوحيد لتفسير الوجود الإنسانى، فإن فى هذا الوجود نزوعا نحو «حالة مقبلة» تصبح فيها الذات أفضل مما هى عليه الآن فى «الحاضر». وهذا البعد يشتمل على القيم المطلقة فى الحق والخير والجمال.

والحق أن «الإنسان» لا يقوم إلا عند الحدود الفاصلة بين «التحديد الواقعى» و«العالم الأكسيولوجى» أى: بين «التحديد الواقعى» و«التحديد المثالى»؛ وكأنما هو النقطة التى يتلاقى عندها العالمان، فيظهر عندئذ ما بينهما من تعارض أو اتحاد. فالشخصية

البشرية هى ملتقى «العالم الواقعى» و«العالم المثالى»، أو هى: التفاعل الذى لابد من أن يتم بينهما.

وربما كان من الحديث المعاد أن نقول: إن للكائن الأخلاقى طبيعة مزدوجة، فإن من المعروف أن حياة الإنسان موزعة على مستويين مختلفين؛ مما حدا بالفيلسوف كانط إلى التفرقة بين «الذات الطبيعية» و«الذات العاقلة» لدى الإنسان. ولو أننا عنينا - كما يقول زكريا إبراهيم - هنا بكلمة العقل عملية تمييز القيم لكان فى وسعنا أن نقول: إن لهذه التفرقة أهمية كبرى؛ لأنها تدلنا على أن الإنسان هو همزة الوصل بين «الطبيعة» و«العقل»، أو بين «الواقعية» و «القيمة»[1]. ومعنى هذا أن هناك «وحدة» تتحقق فى الإنسان - أو من خلال الإنسان - بين «العالم الأنطلوجى» و«العالم الأكسيولوجى». ولكن هذه الوساطة التى يضطلع بها الإنسان ليست آلية تتم فى نطاق النظام الطبيعى الجبرى، بل إن الإنسان حر فى التوسط بين (العالمين) أو عدم التوسط؛ وبالتالى فإنه يحمل مسئولية السلوك الذى يأخذ على عاتقه القيام به فى صميم العالم الأخلاقى. والحق أن الموجود البشرى - فى كل سلوكه العملى خارجيا كان أم داخليا - حامل دائما «القيم الأخلاقية».

وإذا كان الإنسان - فى آن واحد - كائنا انطولوجيا وكائنا اكسيولوجيا؛ فذلك لأنه موجود واقعى له وجوده الذاتى من جهة، وموجود عاقل يملك فى ذاته أعلى القيم الأخلاقية (أو نقائضها) من جهة أخرى. وهذا ما حدا ببعض فلاسفة الأخلاق إلى القول بأن «شخصية الإنسان - فى بنائها الأصلى - ليست مجرد شخصية وجودية Existential، بل هى أيضا شخصية تقييمية Valuational . ومعنى هذا - بعبارة أخرى - أن ما يكون ما هية الإنسان من الناحية الأخلاقية إنما هو ما لديه من قدرة على حمل (القيم الأخلاقية). ولعل هذا هو السبب فى أننا لا نستطيع مطلقا أن نحدد شخصية الإنسان - أعنى طبيعته الأخلاقية - إذا اقتصرنا على النظر إليه من وجهة نظر أنطولوجية بحتة... أجل إن الطبيعة البشرية ليست مجرد طبيعة أنطولوجية، بل هى أيضا أكسيولوجية. وليس يكفى أن نقول عن الإنسان: إنه موجود بالقيم، أو إنه كائن تقييمى Valuational Entity، بل يجب أن نضيف إلى ذلك أيضا أنه الكائن الأخلاقى الذى لا يتحدد وجوده إلا من خلال علاقته بالقيم»[2].

الأدب والأخلاق:

العلاقة بين الأدب والأخلاق علاقة قديمة، فلم يكن هناك في يوم من الأيام أي فصل بين الجمال الذي يتجلى في الأدب، والجلال وهو قمة الحياة الأخلاقية. فأرسطو في تعريفه للشعر (الأدب بمفهومه) يوضح البعد الأخلاقي للأدب فيقول:

«فشعر الملاحم وشعر التراجيديا، وكذلك الكوميديا، والشعر الدثورمبي، وأكثر ما يكون من الصفر في الناي واللعب بالقيثارة - كل تلك بوجه عام أنواع من المحاكاة... وإذا كان من يحدثون المحاكاة إنما يحاكون أناسا يعملون، وكأن هؤلاء المحاكين - بالضرورة - إما أخيار وإما أشرار (فإن الأخلاق تخضع غالبا لهذين القسمين؛ لأن الرذيلة والفضيلة هما اللتان تميزان الأخلاق كلها) فينتج من ذلك أن المحاكين إما أن يكونوا خيرا من الناس الذين تقدموهم، وإما أن يكونوا شرا منهم، وإما أن يكونوا مثلهم... فالتراجيديا هي محاكاة فعل جليل كامل، له عظم ما في كلام ممتع... محاكاة تمثل الفاعلين، ولا تعتمد على القصص، وتضمن الرحمة والخوف؛ لتحدث تطهيرا لمثل هذه الانفعالات»[٣].

والأخلاق تبدأ حيث يبدأ اتصال الفرد بآخر، وذلك من خلال الفعل. و«الخبرة الأخلاقية» هي كل خبرة بشرية معاشة يمكن أن تنطوي على «مضمون ذي قيمة»، فالحياة الأخلاقية بما فيها من جهد ومشقة، وصراع وألم، وإثم وخطيئة، وندم وتوبة، ويأس وشقاء، ولذة وسعادة، ونجاح وفشل، حياة عامرة بالخبرات حافلة بالمعاني، مفعمة بالقيم؛ والخبرة الأخلاقية هي كلها تجربة يعانيها الإنسان حين يستخدم إرادته أو حين يقوم بأي جهد إرادي، سواء أكان ذلك من أجل تحقيق مقصد ذاتي، أم من أجل تغيير في العالم المحيط به والتأثير على غيره من الناس.

يعرف لوسن Le Senne (١٨٨٢ - ١٩٥٤) الأخلاق بأنها «مجموع متفاوت النسق من التحديدات المثالية، والقواعد والغايات التي يجب على «الأنا» أن يحققها بفعله في الوجود حتى يزداد هذا الوجود قيمة»[٤].

ولإيضاح هذا التعريف نقول: إن الذات (صابر سيد سيد الرحيمي: بطل رواية الطريق) أو «الأنا» يقرر لنفسه غاية معينة يجب عليه السعي لبلوغها، أو قاعدة عليه أن يطيعها.

إن طابع التجربة الأخلاقية المميز لها من سائر التجارب هو أنها هى الفعل نفسه؛ إذ لا يمكن استشعار المبادئ الأخلاقية إلا فى السلوك نفسه بممارسة الفعل.

ويميز ماكس شيلر (١٨٧٤ - ١٩٢٨) بين تجربة رمزية أو مبنية، وهى التجربة العادية اليومية بوجه خاص، وبين تجربة مباشرة وجدانية. والأولى مزيج من الانفعال والامتثال العقلى، وبها ندرك الخبرات الواقعية الممزوجة بالقيم، وندرك الأغراض والغايات والمقاييس. أما الثانية، ويقصد بها التجربة المباشرة الوجدانية فهى انفعالية وجدانية صافية، وبها ندرك عالم القيم كله، وتدرجاتها وترتيبها الطبقى، كما ندرك الطابع النفسى للذوات الأخرى والأشخاص.

وتتألف التجربة الأخلاقية فى رأى ماكس شيلر من أربع درجات تتزايد فى المباشرة والعمق.

(أ) الدرجة الأولى: درجة أفعال العاطفة المحضة التى تدرك القيم المنفصلة.

(ب) والثانية: درجة أفعال التفضيل والنفور، وفيها تدرك درجتها وترتيبها.

(جـ) والثالثة: درجة أفعال التعاطف التى تدرك الحياة الانفعالية للذوات الأخرى وحقيقتها.

(د) والرابعة: درجة وجدانات الحب، وتدرك شخصيات الأفراد والجماعات، وترفع القيم المجسدة فى الموضوعات المحبوبة إلى الدرجة الأسمى.

وإذا أردنا الإيجاز قلنا: إن التجربة الأخلاقية تتكون من أربع درجات، هى: العواطف المحضة، وأفعال التفضيل، والتعاطف، والحب.

وفى كل درجة من هذه الدرجات تفاوت وتدرج. فالعواطف المحضة تتنوع وفقا لتفاوت القيمة الواحدة؛ فمثلا: يتفاوت الناس فى العصور المختلفة فى تقدير درجات الملائم والحيوى والروحى. وأفعال التفضيل تتنوع مع ذلك وفقا لترتيب القيم المتساوية فى نظام ما؛ مثلا: التنوع فى تفضيل القيم الجمالية، أو العقلية؛ والتنوع فى القيم: الفعل والاعتقاد. وأفعال التعاطف تتنوع من حيث شدتها واتساع دائرة الذوات التى تتعاطف معها. وأفعال الحب تتنوع وفقا للشدة ودائرة الذوات، ثم وفقا لقطاعات عالم القيم بوجه خاص.

هذا البحث يبين أن تطور الوعى الأخلاقى لبطل رواية «الطريق» لا يتجاوز الدرجة الثانية. وهذا القصور يعوق الشخصيات عن الوصول إلى الحرية والقيم التى يتمنونها لتحقيق رغباتهم فى الحياة.

وإذا كان موضوع الأدب هو الحياة الإنسانية، فإن هذه الحياة الإنسانية لا تبدأ إلا حيث يبدأ الشعور بالذات، أو التجربة الباطنية التى تدرك فيها «الذات» نفسها، بوصفها «علة» لسائر أفعالها أى حين يبدأ الإنسان فى التحكم فى أهوائه وانفعالاته، ويشعر بأنه قوة فاعلة وإرادة حرة.

والأدب يختص بالحدود الفاصلة بين «التحديد الواقعى»، و«التحديد المثالى»، أو بين العالم الأنطولوچى والعالم الأكسيولوجى.

والشخصية هى النقطة التى يتلاقى عندها العالمان، فيظهر عندئذ ما بينهما من تعارض واتحاد؛ فالشخصية هى حصيلة التفاعل الذى لابد أن يتم بينهما. والإنسان حر فى التوسط بين العالمين، أو عدم التوسط، وبالتالى فإنه يحمل مسئولية الفعل الذى يأخذ على عاتقه القيام به.

والتحديد الواقعى يصور «صابر» بطل رواية «الطريق» فى أدنى مراتب الحياة؛ لا عمل، لا مال، لا أسرة، ولا أمل؛ فأمه تدير منزلا للمتعة، ولكنها انتهت. ويبدو ذلك فى الحوار الآتى بين «صابر» وأمه:

« ● سيعود كل شئ إلى أصله.

● أصله؟! أنا انتهيت، بسيمة أيام زمان لن تعود، ولا سبيل إلى العمل من جديد، لا الصحة تسمح بذلك، ولا البوليس....».

نظر إلى الأرض قائلا:

● لم يبق من ثمن البيت إلا القليل....

● وما العمل؟ يجب أن تعيش كما عودتك!.

● لكنى لم أعرفك يائسة أبدا.

● إلا هذه المرة....

● إذن على أن أعمل أو أن أقتل....»[٥].

ولكن هذا البعد «البعد الواقعى» لا يمثل الكلمة الأخيرة فى دراسة الوجود؛ فإنه هناك إلى جانب التحديد الانطولوجى للعالم تحديدًا آخر «أكسيولوجى» يلعب فيه الإنسان دورا أساسيا من أجل العمل على تأكيد قيمة الإنسان.

وترشده أمه إلى البحث عن أبيه الغائب، والذى لن يتأكد من وجوده إلا بالبحث. وهو خير على أى حال من بقائه بلا مال، ولا عمل، ولا أمل. والأب الغائب يمثل لصابر عالم القيم، أو التحديد «الأكسيولوجى».

فأمه تقول له: «ستجد فى كنفه الاحترام، والكرامة، وسيحررك من ذل الحاجة إلى أى مخلوق، بما سيهيئ لك من عمل غير البلطجة أو الجريمة؛ فتظفر آخر الأمر بالسلام» ص ١٦.

ويبدأ «صابر» فى البحث. وهذا هو سر تعاطفنا معه؛ فهو يحاول تجاوز الواقع من أجل الاتجاه نحو ما ينبغى أن يكون. وليس من الضرورى أن يعرف صابر - على وجه التحديد - ما هو هذا الذى ينبغى أن يكون، وإنما حسبه أن يمضى إلى الأمام لكى يحقق من الأفعال ما يضمن له تجاوز حالته الراهنة، أو العلو عن مستواه الواقعى. ولاشك أن الحياة الإنسانية الصحيحة إنما تتمثل بكل معانيها فى شعور الموجود البشرى بذلك التعارض القوى القائم بين الكائن الواقعى بنقصه وضعفه، «والكائن المثالى» بكماله وسموه. صحيح أن هذا «الكائن المثالى» قد يبقى فى نظر البعض مجرد «صورة خيالية» أو «حقيقة بعيدة المنال»، ولكنه مع ذلك لابد أن يمارس تأثيره - البعيد أو القريب - على «حاضر» الشخصية.

فعندما يبدأ صابر بالبحث عن سيد سيد الرحيمى، فهو فى الحقيقة يبحث عن تحقيق لذاته من خلال الخبرات العديدة التى يتعامل معها. ويتحايل على العوائق حتى يتسنى له أن تصبح له حرية بمعنى الكلمة. والحق أنه لا سبيل له إلى تحقيق أى «نضج خلقى» أو أى اتساع فى أفقه الأخلاقى، اللهم إلا من خلال خبرات الحياة» مع ما يقترن بها من صراع، وخطر، وشقاء، وبؤس، وفشل.... إلخ. وكل مضمون من مضامين الحياة الأخلاقية - بما فى ذلك الخطيئة، والندم، والعذاب، والألم... إلخ - ينطوى على «قيمة» أخلاقية. ولاشك آن الثراء الخلقى هو دائما حليف الحياة المليئة والخبرة الواسعة.

الحياة الأخلاقية التى تصورها رواية «الطريق» لنجيب محفوظ تتجلى فى ألوان من الاختبارات والسلوك. لكن هذه الألوان من السلوك لابد أن تكون إرادية وليست آلية. وهذا ما يقدمه كاتب الرواية.

وتبدأ القصة عندما وارى صابر أمه التراب، وأدركه الضجر، فتاق إلى الوحدة فى بيته، وألحت عليه رغبة فى أن يعيد النظر فى كل شىء... وقال إنه ابتداء من اليوم سيعرف الحياة على حقيقتها. إنه وحيد بلا مال ولا عمل، ولم يبق له إلا أمل غريب كالحلم؛ إنه مطالب منذ اليوم بتأمين حياته، وهى مسئولية لم يتحملها من قبل؛ إذ نهضت بها أمه وحدها، ففرغ هو طوال الوقت لإمتاع شبابه اليافع.

وتأكيداً لإرادية سلوكه يواجه باختيارين: البحث عن أبيه، أو يستمر فى الحياة التى عودته عليها أمه:

« ● استعد للبحث عنه....

● البحث؟!.

● نعم، إني أتحدث عن رجل كنت امرأة له منذ ثلاثين عاما، ثم لم أعد أدرى عنه شيئا....».

قطب فى حيرة، وتهاوى جذعه الذى أطلقه الانفعال:

● أمى ما معنى هذا كله؟.

● معناه أنى أوجهك إلى المخرج الوحيد من ورطتك.

● لعله قد مات...

● ولعله حى...

● وهل أضيع عمرى فى البحث عن شىء قبل التأكد من وجوده؟

● ولكنك لن تتأكد من وجوده إلا بالبحث، وهو خير علي أى حال من بقائك بلا مال، ولا عمل، ولا أمل....

● موقف غريب لن أحسد عليه.

● بديله الوحيد أن تعمل برمجيا، أو بلطجيا، أو قوادا، أو قاتلا؛ فلابد مما ليس منه بد...»

ويبدأ البحث عن سيد سيد الرحيمى، والده، وهو فى موقف بين الحقيقة والحلم؛ فأمه التى ما تزال كلماتها تتردد فى أذنه قد ماتت، وأبوه الميت يبعث فى الحياة، وهو مفلس مطارد بماض ملوث بالدعارة والجريمة.

ويخلط صابر في بحثه عن أبيه بين المنهج التجريبى والمنهج الغيبى، ويتعامل معهما متكاملين؛ فهو يبدأ بما يعرفه - الإسكندرية.

ويستعمل المنهج الاستقرائى باتخاذ دليل التليفون دليله، ثم يسأل مشايخ الحارة وسجلات البوليس والسجون والشهر العقارى. وعندما أعيته الحيلة بسط راحتيه أمام قارئ الكف. وزار العارف بالله سيدى الشيخ زندى بعطفة الفراشة. تربع بين يديه فى حجرة تحتانية مغلقة الشيش دواما؛ فهى تعيش في مغيب متصل، وتتلوى فى جوها سحائب البخور. وشم الشيخ منديله، ثم أحنى رأسه مستغربا، ثم قال بأسلوب يتسم بالعمومية، يصلح لأى إنسان فى أى زمان ومكان:

- من جد وصل... وتعب كليالى الشتاء... وستنال مطلوبك.
- وما مطلوبى؟
- إنه ينتظرك بفارغ الصبر.
- هل يدرى بى؟
- إذن هو حى.
- الحمد لله.
- وأين أجده؛ فهذا ما يعنينى حقا؟
- الصبر.
- لا يمكن الصبر إلى مالا نهاية.
- أنت فى البدء.
- فى الإسكندرية؟

أغمض الرجل جفنيه، ثم تمتم:

- أبشرك بالصبر.

وقطب مغتاظا، ثم قال:

- لم تقل شيئا ».

فقال الشيخ محولا عنه رأسه:

« • قلت كل شيء» ص ٢١ - ٢٤.

إذا كانت التجربة الأخلاقية تتجلى فى ألوان من السلوك علي أن تكون إرادية وليست آلية، فيجب كذلك أن تتضمن معانى باطنة، وهذه المعانى الباطنة تتجلى في بادئ الأمر على أنها أهداف تتوفاها الإرادة؛ أى خبرات يجب تحقيقها فى المستقبل. والأهداف حدود للميول والمطامح.

وهكذا نجد أن التجربة الأخلاقية تمثل تمردا على الحاضر باسم المستقبل، وتمردا على ما تحقق باسم مالم يتحقق بعد، وتمردا على القيم باسم الحرية الخلاقة. وفى هذا يقول جورج جورفتش فى كتابه «الأخلاق النظرية وعلم الأين»: «التجربة الأخلاقية ثورية من الطراز الأول، إنها ثورية روحية، فى تعمق متزايد، وتزداد بقدر ما تزداد ثورية»[٦].

والآن ما هى المعانى التى يتضمنها سيد سيد الرحيمى ومسألة البحث عنه.

«بما سيهيئ لك من عمل غير البلطجة أو الجريمة، فتظفر آخر الأمر بالسلام».

والقيم التى يبرزها هذا الحوار: الحرية والكرامة والسلام، والتى هى موضوع الميول والرغبات والتقديرات، تؤلف ميدانا مستقلا تماما عن ميدان الوجود، وتؤسس أحكاما خاصة تتعلق بالتقدير مردها إلى الانفعال، ولا ترجع إلى العقل. والقيمة هى فى جوهرها خلق، وتجد أساسها النهائى فى الحرية اللامتناهية للإنسان، تلك الحرية التى لاتتجلى ولا تتأكد إلا فى الفعل الذى يصنع به الإنسان غايته. ولكن فى أى مرتبة تتدرج تلك القيم؟ يميز لافل (١٨٨٢ - ١٩٥١) بين ثلاث درجات من القيم، وهى:

(أ) قيم الإنسان فى العالم: وهى القيم الاقتصادية، والقيم العاطفية.

(ب) قيم الإنسان تجاه العالم، وهنا يميز بين نوعين:

قيم عقلية Intellectual وهى المتعلقة بمعرفة الأشياء وتفسير الظواهر ومعناها بالنسبة إلينا، وقيم جمالية «تقوم فى اللذة النزيهة التى يزودنا بها النظر المحض للأشياء»[٧].

(جـ) قيم الإنسان فوق العالم، وتشمل: القيم الأخلاقية التى تتضمن الفعل فى الواقع الموضوعى وتحويل العالم المادى، ثم القيم الروحية أو الدينية «إنها لا غاية لها سوى التقدم الخالص للشعور فى علاقته بالله». (جـ٢ ص ٤٤٨).

ونجد هنا أن نجيب محفوظ قد نجح فى إيجاد المستويات الثلاثة للقيم والتى تمثل التحديد الأكسيولوجى The Axiological برمز واحد هو (الأب)، فالأب يمثل الحماية الاقتصادية بما يقدمه للأسرة لسد احتياجاتها الاقتصادية، كما أنه فى ذات الوقت يمثل قيمة عاطفية؛ ويتجاوز رمز الأب ليصل إلى المستوى أو الدرجة الثالثة، وهى علاقة الإنسان بالله فلا يخفى على القارئ الدلالة الميتافيزيقية للأب. ومعنى هذا أن سعى «صابر» لمعرفة سيد سيد الرحيمى، والده، فعل من أفعال التعالى أو التسامى Transcendence؛ لأنه ينطوى على عملية امتداد أو توسيع للخبرة الذاتية، والوجدان الشخصى مادام من شأنه بالضرورة أن يفتح أمام الذات عالم الآخر بما فيه من خبرات ومشاعر وقيم، ومثل عليا.

خرج صابر من عند قارئ الكف إلى جو عاصف تركض فيه السحب مثقلة بالظلمات، وعزم على بيع أثاث شقته تمهيدا للسفر إلى القاهرة، حيث يقابل «إلهام» و«كريمة»، وهما يمثلان نوعين من التجارب الأخلاقية: التجربة الأخلاقية الجماعية، والتجربة الأخلاقية الفردية، على التوالي.

و«إلهام» تعيش مع أمها فقط....

«المهم أن فى أسرتنا مفقودا مهما كما فى أسرتك.

- من هو؟.
- أبى!.
- لكن كيف فقد أبوك؟.
- الحقيقة أن أبى انفصل عن أمى وأنا فى المهد.
- هرب؟

ضحكت ضحكة عالية، فتنبه إلى هفوته قائلا:

- أعنى اختفى؟

- إنه محام معروف فى أسيوط».

تابعت كلامها وهى تقول:

- صممت أمى بادئ الأمر على الاحتفاظ بى إلى النهاية، وجاراها أبى؛ إذ كان شارعا فى الزواج من أخرى، فاتفقا على نفقة، ثم عادت بى إلى بيت جدى بالقاهرة، وبعد وفاته عشنا وحيدتين.... ويوما قال خالى: إن علىّ أن أعرف أبى، فقالت أمى: إنه لا يستحق ذلك، وإنه لم يسع إلى رؤيتها مرة واحدة، وكنت أشعر طوال الوقت أننى بلا أب. وقال خالى: إننى أكبر يوما بعد يوم، وإننى لا غنى لى عن أبى بحال.

فغمغم وهو لا يدرى تقريبا:

- والحرية والكرامة والسلام!

فهزت منكبيها فى استهانة، وقالت:

- أصرت أمى على الرفض خشية أن يفكر فى استردادى، وانضممت إليها بلا تحفظ.. واتفق رأينا على أن العمل أهم من الأب وأبقى.
- آه كيف تتكلم الجميلة؟! أى عمل يغنى عن الحرية والكرامة والسلام؟
- كأنه غير موجود، وهو الذى اختار ذلك!
- لأنك فى غير حاجة إليه؟
- كلا، فأنا فى غير حاجة إلى أمى كذلك، ولكنى أحبها ولا أتصور الدنيا من غيرها.. (ص ٧٧ - ٧٩).

واضح من هذا الحوار أن التجربة الأخلاقية عند «إلهام» ذات طابع وجودى النزعة؛ إذ هو يفترض أن أفعال الإنسان هى التى تخلق وجوده، وما أفعاله إلا تعبيره عن نفسه فى العالم. وهذا يتفق مع تعريف جورج جوسدورف (ولد سنة ١٩١٢) للأخلاق بأنها: «طريقة معينة للنظر إلى وجوه التعبير عن الإنسان فى العالم»[٨].

معنى هذا أن الشخصية: هى نشاط للخلق والإبداع والارتباط، إنها تجاوز لنفسها باستمرار؛ لأنها تعلو على نفسها دائما؛ فتقول إلهام:

- واجتهدت حتى أكملت تعليمى، وحصلت على الوظيفة فى امتحان أعلنت عنه الجريدة، وانتسبت بعد ذلك إلى معهد تجاري عال » ص ٧٩.

فإلهام تبذل نفسها بسخاء، وترى فى المحبة والتعاطف أساس الوجود. والحب هنا كما يصوره نجيب محفوظ: هو أن تعكس الغير فى ذاتك وذاتك فى الغير، هذا الانعكاس علاقة بالفعل، والمحبة علاقة، بل هى كمال العلاقة. والأنا، والأنت، بل والنحن، كلها تتألف من المحبة السابقة عليها. فالعلاقة هنا هى التى تضع الحدود.

فإلهام تمثل أخلاق العاطفة، ذلك فى مقابل أخلاق النزعة الشخصية عند صابر: وأخلاق العاطفة قديمة قدم الإنسان، إلا أن أول كتاب وضع فيها ألفه آدم سميث (١٧١٣ - ١٧٩٠) فى القرن الثامن عشر وهو: «نظرية العواطف الأخلاقية» (١٧٥٩) حاول أن يبين فيه طبيعة الإنسان وميوله الأساسية، خصوصاً تلك التى تتعلق بالأخلاق، فوجد أن التعاطف Sympathy هو العنصر النهائى الذى يمكن أن تحلل إليه العواطف الأخلاقية.

لقد أقر بأن الطبيعة رتبت عواطف الاستحسان عندنا بحيث جعلتها تشمل الفرد والجماعة معا، لكن هذه العواطف لا تتبع - أساسا وجوهريا - من أى إدراك للمنفعة. فعند الفحص الدقيق سنجد أن النادر أن تكون المنفعة هى السبب الأول للاستحسان، وأن الشعور بالاستحسان يتضمن دائما فى داخله إحساسا باللياقة متميزا عن إدراك المنفعة.

وهذا الإحساس باللياقة Propriety ينشأ أساسا من التعاطف مع الآخرين، نحسه بتخيلنا لأنفسنا فى نفس مواقفهم، وشعورنا بالتوافق فى الشعور مع إنسان آخر هو دائما باعث على السرور، حتى لو كان الشعور الباعث على التعاطف أليما؛ وهذا الشعور بالتعاطف هو جوهر الاستحسان، إن استحسان مشاعر الآخرين بوصفها ملائمة لموضوعاتها هو تماما التعاطف معها، والشخص الذى يولينى تعاطفا فى محنتى يشاركنى فى الإقرار بمعقولية حزنى.

فإلهام إذن تمثل أخلاق العاطفة، ولكن صابر يمثل أخلاق الإرادة؛ إرادة القوة. فى هذا يقول «نيتشه»: إنه (حيث توجد حياة توجد أيضا إرادة: إرادة قوة، لا إرادة حياة) والحياة هى النمو، وهى الرغبة فى الاقتناء، والزيادة فى الاقتناء؛ ولهذا فإنها إرادة استيلاء على الآخرين، وإرادة سطو واستغلال، وطابعها المميز هو الاغتصاب وهضم

الآخرين؛ ولهذا سنجد أن سمو عواطف «صابر» نحو «إلهام» يغريه بأن يجرب معها حيوانيته، وهو إغراء يقترحه عقله لا إحساسه؛ وهو إذ يتخيل ذلك فإنما يتخيلها مذعورة من المباغتة، ثم يتخيل نفسه مخذولا منهزما» (ص ٨٠).

ومرحلة الضمير أو الوجدان التى يحسها صابر هنا مرحلة بدائية للغاية؛ فتكوين ضميره هنا راجع إلى قوانين نفسية أو بيولوجية بدائية، حيث كان الإنسان فى الأصل يعمل وفقا للذة، لكن سرعان ما يتبين له بذكائه الفطرى أيضا أنه ليس من مصلحته انتهاب اللذات أيا كانت؛ فرب لذة عاجلة تقضى على الاستمتاع بلذات أكبر آجلة. وهنا فإن ضمير صابر يتكون بفضل تداعى المعانى والعادة والوراثة. وكما هو معروف «فإن قوانين التداعى والعادة لا يمكن أن تولد غير ألوان من القهر أو الكبت Repression لا إلزاما أخلاقيا»[٩]. وهذا واضح عندما تخيل صابر نفسه مخذولا منهزما.

ومع ذلك فقد أحبها؛ فهى الطريق الحقيقى نحو الكرامة والحرية والسلام؛ الطريق الذى أراده فى البداية:

- «يخيل إلىّ أننى لم أجئ إلى القاهرة للبحث عن سيد سيد الرحيمى، ولكن لكى أجدك أنت. أحيانا نجرى وراء غاية معينة، ثم نعثر فى الطريق على شىء، ما نلبث أن نؤمن بأنه الغاية الحقيقية!

فقالت بصراحة أفتن من الأولى، ولكن بوجه مورد:

- من ناحيتى فأنا مدينة لسيد سيد الرحيمى!

قال بنشوة عجيبة:

- ما أجملك! ما أجمل الحب!، هو الحب الذى يشدنى إليك مهما يكن موضوعنا الظاهرى، واسمه لم يجر على لسانى قبل الساعة، ولكن لولاه ما كان ثمة مبرر أو معنى لأى كلمة قلتها.

ففمغمت شفتاها بكلمات لم تسمع، فتساءل:

- أليس كذلك؟

فقالت مستردة شجاعتها:

- بلى، وأكثر...

وانتشى لحد الطرب، وأعرب عن نشوته بضغطة رقيقة من راحته فوق ظهر كفها، ثم تذكر أنه سيلقى «كريمة» بين ذراعيه بعد ساعات، فساوره القلق، وخاف العينين الزرقاوين، السعيدتين، ثم تراءت له أخيلة مظلمة نفثت فى أعصابه بهيمية خفية. آه.. كثيرا ما عشق أكثر من امرأة فى وقت واحد بلا عذاب ولا قلق، ولكنه مع إلهام تعذبه كريمة، ومع كريمة تعذبه إلهام؛ والتوحيد بينهما أمنية لا يجرؤ على تمنيها»

ص (٩٣ - ٩٤).

والحقيقة أن صعوبة الجمع بينهما يكمن فى التعارض الكائن فى نظرتهما للحياة وغاياتها؛ فهما تمثلان تجربتين أخلاقيتين متعارضتين: الأخلاق الجماعية ضد الأخلاق الفردية: أخلاق العاطفة وأخلاق الإرادة.

العزاء الحقيقى تجود به ظلمة النصف الثانى من الليل، عندما تعزف الأنفاس المترددة ألحانا من الغايات. عندما يسود النسيان المطلق الأرض والأفلاك. غذاء دسم، وراحة أبدية، لا كالقلق النشوان، وعذاب الوحدة التى تخلفها وراءها إلهام. ولم تتقطع كريمة ليلة واحدة، منذ أيقظه طرقها الحذر من نومه السكران، ومضت سيطرتها تزحف عليه كالزمن، لا مهرب منه. وهو بفضل تجاربه السابقة يمثل دور المسيطر المتحفظ، ولكن لم تخفه اللحظات. وبهذه القوة لم تتمكن منه امرأة من قبل، ولم تشده بمثل هذه الأغلال. أجل فى النصف الثانى من الليل ينسى كل شىء، ولكن ما إن ينبلج الصبح حتى تنزع نفسه شوقا وحنانا إلى إلهام.

وفى محضرها ترتفع به مشاعره إلى آفاق من السعادة والأنس والصفاء، ولكن رغبته الغشوم فى «كريمة» لا تموت؛ تغفو إلى حين، ولكن لا تموت. جاذبية إلهام لا تخمد، ولكن سيطرة الأخرى لا مهرب منها كالقضاء.

ولشدة وطأة هذه السيطرة يمقتها أحيانا بقدر ما يعشقها، وكم نادى باطنه «إلهام» لكى تنقذه، ولكنه نداء اليأس وشد ما يهرب من هذا السؤال المزعج، «من تختار إذا خيرت؟» (ص ٩١ - ٩٢).

ولكنه يدأب على جسه كدمل كامن. أحيانا يمقت وهو ينتظر كالأسير. و«إلهام» سماء صافية يجرى تحتها الأمان، وكريمة» سماء ملبدة بالغيوم تنذر بالرعد والبرق والمطر، ولكنها أيضا سماء الإسكندرية المحبوبة. وكان يحتسى الشراب على صوت الرعد بالنبى دانيال، ويدفىء قلبه بالقبل. وهى تأبى أن تعترف بأنها فتاة عطفة القرشى؛ لماذا تخفين

الأسرار؟ لأنك العذاب والشيطنة. وقد التحمت فى خياله بهدير البحر ورائحة الماء المالح، واليود، وحنين الوطن، ومغامرات الليالى المفعمة بالشهوات والمعارك البهيمية. وهى مثله تغلى فى شرايينها دواعى الفطرة، والغريزة، والعمى، والقحة، لا كإلهام: نسمة تستقر فى ذروة لا يرقى إليها أحد.

عند هذا المنعطف يتغير مفهوم صابر الرحيمى للحياة. لم تعد الكرامة، والحرية، والسلام. أصبحت الحياة له هى النمو. هى الرغبة فى الاقتناء، والزيادة فى الاقتناء؛ إنها إرادة استيلاء على الآخرين، وإرادة سطو واستغلال، وطابعها المميز هو الاغتصاب وهضم ما للآخرين. فالحياة إذن إرادة قوة؛ ولما كانت إرادة القوة لا تظهر إلا بواسطة الكفاح، فإنها تبحث دائما عن كل ما يقاومها، وكلما كثرت المقاومة، واشتدت الخصومة، زادت قيمة الحياة، وأصبحت إرادة القوة أكبر ثروة وأعظم خصبا.

ويقع صابر فى دوامة، العقل ينصحه بأن يهجر «إلهام»، ولكنه لا يستطيع. هى كأبيه فيما تعد به، وفى أنها حلم عسير التحقيق. أما كريمة فامتداد حي لأمه فيما تهبه من متعة وجريمة. ولكنه لا يستمر كثيرا فى هذا العذاب، فهو يختار الجانب الذى يتفق وفلسفته فى الحياة.

يعود إلى الفندق، ولدى رؤيته عم الساوى - فراش الفندق الذى ينزل به - سأله عمن يعرف من رجال الله القارئين للغيب فدلّه على رجل بالدرب الأحمر، يدعى «الشيخة زهرة»، ولما بلغ مسكنه وجده مغلقا مختوما بالشمع الأحمر، وقيل له إن البوليس قبض عليه بتهمة الدجل. وتساءل صابر متى كان الدجل تهمة؟ وعندما رأى الفندق وهو راجع إليه أثار فيه شعورا برتابة البيت وكآبة السجن. وجلس فى الاستراحة. وهى آهلة تضج بالأصوات، وتختنق بالدخان. ومن عجب أن الأحاديث هنا لا تكاد تتغير كل يوم. وسمع رجلا وهو يتساءل:

- ألا يعنى هذا فناء العالم؟

فقال بلا وعى:

- فى ألف داهية! »

وتعالت ضحكات فأيقظته، وسأله سائل:

- «حضرتك مع الشرق أم الغرب؟»

فقال وهو آسف على تورطه فى حديث لا يهمه:

- « لا هذا ولا ذاك! »

ثم تذكر جملة متاعبه فقال يتأفف:

- «أنا مع الحرب!» (ص ٩٧ - ٩٨).

إذن فقد اختار «كريمة»، وهى تمثل أخلاق الإرادة: إرادة القوة، ويقصد بالإرادة هنا إرادة القوة فى المقام الأول. ولهذا تتمثل هذه الأخلاق فى الأخلاق التى دعا إليها «نيتشه» (١٨٤٤ - ١٩٠٠).

ويقول «نيتشه»: «ما الخير؟ كل ما يعلو فى الإنسان بشعور القوة، وإرادة القوة، والقوة نفسها.

وما الشر؟ - كل ما يصدر عن الضعف.

ما السعادة؟ - الشعور بأن القوة تنمو وتزيد، وبأن مقاومة ما قد قضى عليها.

لا رضا، بل قوة أكثر وأكثر؛ لا سلام مطلقا، بل حرية؛ لا فضيلة، بل مهارة.. الضعفاء العجزة - يجب أن يفنوا. هذا أول مبادئ حبنا للإنسانية. يجب أيضا أن يساعدوا على هذا الفناء». (بدوى ص ٢١٨).

ويقرر صابر وكريمة قتل زوج كريمة، الرجل الطاعن فى السن:

- «متى يموت الرجل؟
- أنت تسألنى كأننى مطلعة على الغيب!
- وماذا أنت إذن؟
- امرأة تعسة، أتعس مما تتصور.
- قد يسخر من مخاوفنا الموت ويموت فجأة.
- هذا محتمل.
- رجل طاعن فى السن، ولا يمكن أن يعيش إلى الأبد.

- قد يموت الليلة، وقد يموت بعد عشرين عاما فى سن أخت له ماتت منذ عامين.
- لا حيلة لنا، ويجب أن أذهب الآن.
- بل هنالك حيلة.. »(ص ١٠٤ - ١٠٥) .

وصمتا فى الظلام حتى سمعا حسيس الصمت. وإذا به يقول:

«أنت تذكريننى طيلة الوقت بحديث قديم، حديث إشارات متقطعة يشهد عليها هذا الظلام، فلنتكلم بصراحة هذه المرة.. على أن أقتله؟!» (ص ١٠٥).

ويقرر أنه لا مفر، فيجب أن تهوى الضربة بإحكام. والانتصار بضربة واحدة خير من العناء والصبر والانتظار العابث، والبحث الضائع، وحب إلهام سحابة شفافة، ولكنها أشق من القتل. ويطمئن نفسه بأن وراءه «إرادة من حديد، وقلب ينطلق إلى مراده الجهنمى كالشهاب» (ص ١١٤).

يجدر بنا هنا أن نتأمل البناء النفسى لمثل تلك الشخصيات. من يرى أن الضعيف هو الشخص المضطرب التركيب الروحى، عديم الوحدة، أما القوى فهو الذى تتجه فيه كل القوى بتوترها نحو غاية واحدة، وتتضاعف دون صعوبة على شكل نير؛ أى قواه كلها مرهقة وموجهة إلى غاية واحدة.

والضعيف فى نظر صابر، هو رجل التساهل والتوسط والمساومة، وليس للضعيف قدرة على مقاومة الإغراء كما نرى فى علاقة صابر بكريمة، ولكنه استطاع أن يحول الإغراء إلى طبيعته هو؛ بأن يتمثله، ويجعله جزءا من قدره. لقد أصبح يرى أن الضعيف هو من ينشد السلام، والوفاق. ولهذا فقد نبذ السلام، وأصبحت الحرب عنده أقدس شىء. وليس لديه سوى غرض واحد، هو أن ينتصر ويسود، ولابد أن يعيش دائما فى خطر. إن شعاره هو شعار نيتشه «حيث توجد حياة توجد إرادة: إرادة قوة، لا إرادة حياة» (بدوى ص ٢٨٢).

والحياة السامية تنشد الخطر، وتلح فى طلبه، ووجودها محفوف دائما بالأخطار، محاصر بالتهديدات؛ فكأن إرادة القوة إذن هى فى الوقت نفسه «إرادة الخطر» : أن يجعل الإنسان حياته فى خطر. ومن هنا يقول نيتشه هذه الجملة الشهيرة: كى تجنى من الوجود أسمى ما فيه، عش فى خطر.

فالحياة فى جوهرها نماء وإكثار، وتركيز متزايد للقوى الكونية فى الذات الفردية، وهى اندفاع إلى إثراء نفسها والنمو بها. وليس للحياة غاية خارج الحياة نفسها، وإنما غايتها كائنة فى نفسها.

وانتهى به (بصابر) الأمر إلى أن يقتل كريمة بعد قتل زوجها، وفقد الحرية والكرامة والسلام، وإلهام وكريمة! وجلس فى زنزانة ينتظر تنفيذ حكم الإعدام فيه. إلا أن أمله فى أن يأتى سيد سيد الرحيمى لينقذه لم يفارقه أبدا.

السبب الرئيسى فى تلك النهاية المأسوية هو افتقار صابر لعنصرين أساسيين من عناصر الشخصية هما: الاستقلال الذاتى Autonomy والمسئولية Responsibility.

والاستقلال الذاتى يقوم أساسا فى أن تكون الشخصية هى الفكرة المبتكرة لنفسها، وأن تكون هذه الفكرة قانونها، وأن تطبق هذا القانون فى ترتيب الشخصيات.

إن الشخصية ليست وجودا، بل قيمة، وهى منفتحة، وتحمل فى داخلها المتعدد الذى تحيله إلى باطنها؛ ومن هنا يأتى ثراؤها: إنها توحد المتعدد فتؤلف منه وحدة فى باطنها.

والمسئولية هى إقرار المرء بما يصدر عنه من أفعال، وباستعداده لتحمل نتائجها. ومن الجدير بالملاحظة أنه حدث تطور بيّن فى شخصية صابر، فهو ينفى أى مبررات، ويريد أن يتحمل مسئولية ما فعله.

المحامى - لندخل فى الموضوع.

صابر - لقد اعترفت كما قلت لحضرتك.

المحامى - هنالك ظروف.

صابر - أى ظروف يمكن أن تنفعنى؟

المحامى - النشأة، الحب، الغيرة، سلوكك الأمين تجاه إلهام.

صابر - لن أجنى من هذا إلا مزيدا من التشهير.

المحامى - لن نسلم باليأس قبل أن يقع.

صابر - الحكاية كلها كالحلم، جئت من الإسكندرية للبحث عن أبى فوقعت أحداث غريبة، نسيت فيها مهمتى الأصلية، حتى وجدت نفسى أخيرا فى السجن.. (ص ١٨٣ - ١٨٤).

هذا الحوار يكشف عن تطور فى مفهوم صابر الأخلاقى لوجوده، فهو لا يحاول أن يهرب من تحمل مسئولية الفعل الذى قام به من بعيد أو قريب، بل ونحس أنه يشعر بالإهانة عند محاولة المحامى إعفاءه من المسئولية عن الفعل الذى ارتكبه؛ فمعنى هذا سلبه قيمته الأخلاقية كشخص مسئول حر، وسلبه أهليته، بل وإنسانيته. لهذا فهو يحاول أن يؤكد مسئوليته عما ارتكبه من فعل، ويعمل على ألا يسلبه المحامى حقه فى مسئوليته عن أفعاله.

ثم قال (وهو يتنهد):

صابر - والآن أكاد أنسى كل شىء إلا المهمة الأصلية التى جئت من أجلها.

المحامى - ولكن لا جدوى من التفكير فيها الآن، ربما أشرت إليها فى مرافعتى باعتبارها أول جناية كتبت عليك قبل أن تولد (صّ ١٨٤).

العبارة الأخيرة تثير قضية أثارها جان بول سارتر فى فصل صغير من كتابه «الوجود والعدم»[١٠]. وخلاصة رأيه أن الإنسان لما كان محكوما عليه أن يكون حرا، فإنه يحمل على عاتقه عبء العالم كله. إنه مسئول عن نفسه بوصفه حالة وجود. وفى هذا يقول سارتر: «ولهذا فإنى لا أستطيع أن أتساءل: لماذا ولدت؟ وأن ألعن يوم ميلادى، أو أن أعلن أننى لم أطلب أن أولد؛ لأن هذه المواقف المختلفة تجاه ميلادى؛ أعنى تجاه واقعة أننى أحقق حضورا فى العالم، ليست شيئا آخر غير طرق لاعتناق هذا الميلاد بحكم مسئوليتى، وأن أجعله ملكى. وهنا أيضا لا ألقى غير ذاتى ومشروعاتى، حتى إنه أخيرا إهمالى (تركى)؛ أعنى واقعيتى تقوم فقط فى كونى محكوما على بأن أكون مسئولا عن نفسى مسئولية كاملة، وأنا الوجود الذى وجوده موضوع تساؤل فى وجوده». (عبدالرحمن بدوى. الأخلاق النظرية. ص ٢٣٧).

وقد صور أفلاطون هذه الفكرة فى أسطورة Er لفامفولى الواردة فى نهاية محاوره (السياسة) وفيها يقول: إن النفس قبل التناسخ - يجب عليها أن تختار عند أقدام اللاخسيس (آلهة المصير) الحياة التى تريدها على الأرض، وتنبه إلى أن الله برىء؛ فهى وحدها إذن المسئولة فى اختيارها لحياتها وكيفية سلوكها فى هذه الحياة.

وقضية المسئولية التى تثيرها الرواية تشتمل على الخصائص اللازمة: فهى ضرورة؛ لأنه كان على صابر أن يفعل من أجل تحقيق إمكانياته، وإلا كان عدما؛ فهو يقول: «إنه

ابتداء من اليوم سيعرف الحياة على حقيقتها. إنه وحيد بلا مال ولا عمل ولا أهل، ولم يبق له إلا أمل غريب كالحلم. إنه مطالب منذ اليوم بتأمين حياته، وهى مسئولية لم يتحملها من قبل» (ص ٧). فمجرد إدراكه لهذا يقتضى منه الفعل. وعلى الفعل تترتب المسئولية. ثم إنه موجود فى العالم، وهذا يلزمه بالفعل فى العالم وتجاه الآخرين، وتلك مسئولية وجودية وأخلاقية معا. فهو مسئول عن تحقيق إمكانياته، ولا يمكنه أن يبقى دقيقة واحدة دون اختيار، والاختيار يجر المسئولية. وهذا يقودنا إلى قضية الحرية.

إن المسئولية تقوم على الحرية. فلا مسئولية حيث لا حرية. وفى عالم خال من الحرية وتسوده الجبرية المطلقة، لا مكان للمسئولية. كذلك حين القهر والقوة القاهرة. لا توجد مسئولية. ومما يحد من مسئولية صابر ضآلة الحرية. وفى الرواية لها عدة مظاهر:

ضغط العادات والتقاليد الاجتماعية، الإرهاب المعنوى، والتخويف المعنوى والمادى.

كريمة - خبرنى عن حالك إذا لم يظهر الرجل (أبوه)؟

صابر - تصورى حال رجل بلا مال ولا أهل ولا عمل!

كريمة - وكيف عشت فيما مضى؟

صابر - ملكت الألوف، ولكن لم يبق إلا عشرات.

كريمة - ماذا كنت تعمل؟

صابر - لا شىء.

كريمة - لم لا تبحث عن عمل؟

صابر - لا قيمة لأى عمل يجىء عن غير طريق أبى.

كريمة - لا أفهم.

صابر - ولكن صدقينى.

كريمة - اشتغل بتجارة.

صابر - لا رأسمال ولا خبرة.

كريمة - وظيفة؟

صابر - لا مؤهل ولا وساطة - الواقع أننى لا أصلح لشىء (ص ٨٤).

هذا يبين الإرهاب المادى الذى يعانيه بالإضافة إلى الإرهاب المعنوى الذى يتمثل فى ماضيه، كقاتل، وقواد، ومن بيت دعارة.

ولكن إذا كان صابر قد نجح لحد ما فى أحد أبعاد الشخصية الأخلاقية، ألا وهو المسئولية؛ فإنه ظل يفتقر إلى العنصر الثانى والأهم، وهو الاستقلال الذاتى:

المحامى - أنا على علم لا بأس به بأخبارك، ولكنى على يقين من أنك لن تجنى من الاهتمام بأبيك الآن إلا التعب الضائع فإن مجيئه أو عدمه سواء فى موقفك الأخير.

صابر - لا يبعد إن جاء أن تحدث معجزة.

المحامى - كيف؟

صابر - أعنى إذا صح أنه وجيه حقا وذو نفوذ.

المحامى - فليكن أكبر الوجهاء، ولكن كيف يمكن أن يغير قوانين الدولة؟

صابر - اسمع يا أستاذ، لقد كانت أمى ذات نفوذ يوما ما، فاستطاعت بنفوذها أن تتحدى قوانين الدولة تحت سمع المسئولين وبصرهم!

المحامى - بالله خبرنى عن الأمل الذى يراودك إذا جاء أبوك؟

تردد قليلا، ثم قال:

صابر - ربما استطاع أن يسهل لى سبيل الهرب (١٨٤ - ١٨٥).

هنا نرى أنه ما زال يعلق وجوده بكيان آخر ليس فقط مستقلا عنه، بل إن وجوده مشكوك فيه.

وقدم صابر إلى المحاكمة. وأحيلت أوراقه إلى المفتى. ونطق بالحكم. وقد تابع المرافعات باهتمام، ولكنه تلقى الحكم بذهول رغم توقعه له من أول الأمر.

الفصل الثانى

الطبيعية والمثالية عند بهيج إسماعيل

دراسة لمسرحية «حلم يوسف»

عند التأمل فى المدارس النقدية الأوروبية عبر تاريخها، نجد أن هناك خطين يسيران بالتناوب وينبعان من نظرتين مختلفين للوجود: النظرة الهيراقلطية، من اسم الفليسوف اليونانى هيراقليطس Heraclitus، والتى تفسر الكون بأنه فى حالة فيض (تغير دائم) وصيرورة Flux, becoming ووجهة نظر بارميندیس Parmenides 515 B. C التى ترى الكون بأنه فى حالة ثبات أو كينونة Being. ومن فرع هيراقليطس خرج لنا أرسطو، وهيجل، والمدرسة الرومانسية فى الأدب وأينشتاين وأخيرا المدرسة التفكيكية بزعامة دريدا J. Derrida، ومن فرع بارميندیس خرج أفلاطون، لايبنتز، وشعاره ليس فى الإمكان أبدع مما كان، ونيوتن الذى حاول أن يثبت المعمار الكونى باكتشاف القوانين التى تحكمه، والمدرسة الكلاسيكية فى الأدب، وأخيراً المدرسة البنائية.

يمكننا أن نستنتج من هذا أن موقف المدرسة التفكيكية من المدرسة البنائية يماثل موقف المدرسة الرومانسية من المدرسة الكلاسيكية، بالتالى إذا أردنا أن نعرف التفكيكية Deconstructionism لابد أن ننظر إلى أساس المذهب البنائى Structuralism. يرى دريدا أن هناك مدرسة للأدب تعلى من قيمة الفكرة وتجعلها مركزية logocentrism، ويستخدم هذا المفهوم لوصف أنماط الفكر التى يعتمد عليها العمل الأدبى وتشكل إطارا مرجعيا لهذا العمل. والمدرسة الثانية، عند دريدا، الاختلاف والإرجاء differance (لا يوجد خطأ فى الهجاء). فى المدرسة الأولى نجد ثنائية الشكل والمضمون، وتحتل اللغة المرتبة الثانية، حيث إنها مجرد وسيلة Medium لنقل المعنى. أى إن للنص هدفاً خارجاً عن النص الأدبى، وتفسير العمل الأدبى يتم بالرجوع إلى الفكرة الأساسية للعمل. يرى

دريدا أنه لا يوجد شىء خارج النص Il n'y a pas de hors texte وبالتالى نستنتج أن علاقة المؤلف بالنص هى علاقة حلولية أى أن النص والمؤلف واحد، لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، ولكنها مع ذلك علاقة تعارض فهى مثل الذرة: بروتون وألكترون، والعلاقة قائمة على التعارض ومن هذا التعارض يوجد التوازن، وتأخذ الذرة شكلها. ولكن الذرة فى حركة وتغير دائمين وتشكل احتمالات لا نهائية للمعنى، أى أن الكاتب يكتب عكس ما يقصد voudrait dire (انظر De la grammatologie). فى إطار المذهب التفكيكى أو ما بعد الحداثة يعلو شأن الكلمة المنطوقة phonocentrism على الكلمة المكتوبة، لذا انتشر الاهتمام بالثقافة الشعبية وأصبح الشكل الأدبى مفتوحا وحرا open form فى الشعر، المسرح المفتوح open theatre وفى القصة Magic realism الواقعية السحرية أى أن التركيز على الخيال فى الإبداع والتأويل فى النقد، فالنص مفتوح، ويوجد له من المعانى بعدد قراء النص.

تلك المقدمة عن التفكيكية كان لابد منها حيث إنى وجدت أن أفضل الأدوات النقدية للتعامل مع مسرحية «حُلْمُ يوسف» للكاتب المسرحى والشاعر الأستاذ «بهيج إسماعيل» هى الدراسة التفكيكية.

لقد استلهم المؤلف عمله من جميع عناصر الشخصية المصرية فمن التراث الفرعونى أخذ أسطوره إيزيس وأزوريس، ومن التراث الدينى (اليهودى والمسيحى والإسلامى) قصة سيدنا يوسف عليه السلام وقصة السيدة العذراء، ومن التراث الأوروبى الحديث تأثر بفلسفة دارون ونيتشه (١٨٤٤-١٩٠٠) Nietzsche. كما تقوم الحبكة المسرحية على الثلاثية المعروفة فى الروايات القوطية Gothic Novel. أى إن فتاة جميلة، فاطمة، عذراء ريفية فيها من الخصوبة والجمال ما يدفع عثمان، صاحب الأرض والأمر والنهى بالقرية، ويمثل عنصر الشر، لأخذها لنفسه. وهناك المخلص أو المنقذ، يوسف، وهو شاب ريفى يمتزج فيه المرح بالحزن كما يمتزجان فى الروح المصرية ويعمل أجيرا لدى عثمان.

المفروض فى إطار الشكل الفنى الذى نحن بصدده أن يتحلى المخلص أو المنقذ - يوسف - بكل الصفات والقيم العليا التى يراها المجتمع أو المؤلف ضرورية للمجتمع. ولكننا نرى شخصية سلبية حالمة، تفتقر للإرادة والهدف:

صوت يوسف: (آت من أعماق البئر) فاطمة.. فاطمة.. الحقينى يا فاطمة!

فاطمة: إنت فين

صوت يوسف: رمونى فى البئر

...

حروح منك يا فاطمة!

وعندما يقرر أن يهرب مع فاطمة وتسأله «نروح فين؟» يجيب «فين متودينا الريح»، «نتغرب يا فاطمة».. نتغرب غربة الريح » وينتهى المشهد الرابع حيث تظهر المرأة والتى تقوم بدور النبوءة فى التراچيديا اليونانية Delphi:

اول سنة تاخدى من النار.... الجمر

ثانى سنة تاخدى من الدار... القهر

تالت سنة تاخدى من الروح... الصبر

رابع سنة تاخدى من الكروان.. الذكر

خامس سنة تاخدى من الليل... السر

سادس سنة.. يرجعلك.. الابن البكر

...

يبدأ الصراع الحقيقى فى المسرحية فى المشهد الثانى وهو صراع بين شخصية نتشوية (عثمان)، ملتهمة لكل ما حولها، تعيش فى قلق دائم وتوتر، تزوج ست مرات ويبحث عن الزوجة السابعة. والشخصية الثانية - يوسف - شخصية رومانسية، صوفية؛ لذا نرى أن يوسف غير قادر على إدارة الصراع لصالحه، وغير قادر على القيام بواجب الانتقام لمقتل والده.

عثمان: الأرض أرضى.. وأنا استغنيت عنك

يوسف: لكن أنا مش قادر استغنى عنك.. مش قادر اكرهك

...

عثمان: أبوك أنا اللى قتلته.. سميته وأنت فى بطن أمك

يوسف: مصدقش

عثمان: لا صدق

خنى.. ودفعته الثمن.. قتلته.. وخدت أرضه

يوسف: أبويا مكنش ليه أرض

عثمان: مين اللى قال لك

يوسف: الشيخ إمام

عثمان: الشيخ إمام خد أرض أمك وأنت فى اللفة

يوسف: مصدقش

يتصف عثمان بصفات عملية برجماتية فى مقابل الصوفية والرومانسية التى يتصف بها يوسف. فنرى عثمان يحث فاطمة بعد أن قتل يوسف وتزوجها يقول: «فكرى يا فاطنة فى اللى جى مش اللى راح.. الحى أبقى من الميت»

هذا بالإضافة إلى صفاته القيادية فهو «مهيب الطلعة.. ضخم الجسم والصوت» ومن أهدافه أن يكون له ابن حتى يحافظ على «الأرض والمال والسلطان» وكلها أشياء مشروعة ومطلوبة.. «المال والبنون زينة الحياة الدنيا».

يلاحظ كذلك أن المؤلف جعل المعادل الموضوعى ليوسف القمر وجعل المعادل الموضوعى لعثمان الشمس. فالقمر فى التراث الفرعونى يمثل الخلود وإحدى الصفات التى تتصف بها إيزيس. أى إنه يمثل العنصر الأنثوى. بينما الشمس تمثل العنصر الذكرى. وتمثل الشمس فى سطوعها حورس، وهى قلب الكون ورمز «لله» فى السماء والأرض (ابن الرومى).

وفى النهاية تحمل فاطمة على غرار حمل إيزيس والسيدة مريم العذراء.

صوت المرأة: خايفه من إيه يا فاطمة؟

من الصوت اللى سمعتيه دلوقتى

مش غريب عليك

كلمك قبل كده كثير

وسمعتيه قبل كده كثير

من جوا الساقيه

ومن بين شجر الصفصاف

وفى صوت الكروان المسافر..

وفى نسمة آخر الليل

وهو اللى قال لك اصبرى

وهو اللى قال لك اتطهرى

وهو اللى قال لك اتشوقى.

وهو اللى كان دليلك.. فى ليلك

وهو اللى جابك هنا

فالحمل الذى حدث هنا حدث دون أن يمسها بشر، وتلد يوسف وتوصيه فاطمة بعدة وصايا يستلهمها الكاتب من التراث الفرعونى الملىء بمثل تلك الوصايا.

فاطمة: أوصيك.. بخوفى عليك من الأيام

أوصيك.. ما تسمع كلمة اللومه

أوصيك.. ما ترفع ع الجيران شومه

أوصيك.. ما تفسد أرض مخدومه

أوصيك.. ما تحمل قربه مسمومه

أوصيك.. ما تئوى فى دارك البومه

أوصيك.. ما تاكل حق مظلومه

استخدم الكاتب اللغة العامية وإن كان يقوم بعمل تنويعات عليها فأحيانًا يلجأ إلى اللغة الفصحى للتعبير عن المسافات بين الشخصيات. ترى يوسف ينطق اسم فاطمة «بـ فاطنه» ولكن عندما يتحدث إلى «عثمان فإنه ينطقها «عثمان». وليس «عتمان» كما يلفظها الشيخ إمام مثلاً. كما نجد أن العمل المسرحى يتداخل فيه مفهومان للزمن:

مفهوم طولى: بداية، وسط، ولكن فى النهاية نجده يجنح إلى المفهوم الدائرى. ويجعل من البرق معادلاً موضوعيًا للزمن حيث لا قبل ولا بعد. ويرمز البرق إلى صوت السماء.

بعد قراءة النص وتحليله نجد أن الكاتب كان يحاول أن يجعل من يوسف المخلص، ولكنه قد وضع فيه صفات لا تساعده على القيام بمهمته، وعلى العكس، وضع فى عثمان كثيرًا من صفات رع وحورس. وقد استخدم المذهب التعبيرى والسيريالى - وأحكم استخدامه - للأحلام والرؤى التى تزخر بها المسرحية، فى إيصال فكرته. والحقيقة أن سر هذا التناقض هو أن المؤلف يدخل فى رؤيته الرؤية الحداثية والرؤية التفكيكة فى آن واحد. فبينما يجاوز الحداثيون فى تطلعهم لأن يفهموا العالم إلى تغييره نجد أن ما بعد الحداثيين أو التفكيكيين أكثر تواضعًا فى أهدافهم، فهم يأملون أن يفككوا العالم ليتمكنوا من فهمه. ومن الواضح صعوبة ذلك. وإذا أردنا أن نلخص الفكرة الأساسية فى النص نجدها أنه لا حق دون قوة تسانده.

ولعلى لا أخطئ أو أجاوز الواقع إذا قلت إن هذا الصراع يجرى فى العقل الباطن للكاتب الذى لا يخضع إلا لقانون التجربة الروحية التى تشبه الحلم أو الذى يتخيل فيها الكاتب أنه يحلم، فنراه يتراوح بين زمنين: زمن ماض وزمن حاضر، أما الزمن الذى سيجىء، فقد ترك للقارئ.

الفصل الثالث

محمد محمد عنانى

دراسة لـ «حكايات من الواحات»

(١)

يقول دافيد هيوم إذا تلازمت ظاهرتان فإن وجود واحدة ينبئ بوجود الأخرى. والقارئ لتاريخ الفكر يلاحظ أنه تكثر كتابة التاريخ عندما تتوقف الشعوب عن صناعة التاريخ، فتبدأ بحكايته أى بتسجيل تاريخها، وقد يلاحظ أيضاً أنه فى فترات الاضطراب السياسى وغياب الحقيقة تكثر المذكرات السياسية، وبالمثل فقد وجدت أنه فى فترات تزعزع مفهوم القيمة وإعادة تشكيلها لمرورها بفترات تاريخية انتقالية تكثر المذكرات والسير الذاتية ذات الطابع الأدبى والفلسفى.

لذا ففى خلال العشرين سنة الماضية ظهرت مذكرات سياسة وسير أدبية عديدة، وهذا يمكننا من القول: إن الفترة التى نعيش فيها تعانى من تضارب فى الرؤية لغياب الحقيقة وانتشار حالة اللا فعل؛ لاختلاط القيم وعدم وضوح مفهوم القيم التى يعيش بها المجتمع، أو أن القيم فى حالة إعادة تشكيل.

من هنا فإن دراستنا للسير الأدبية لا تكتفى برصد تطور الذات فى حركتها المعقدة فقط، ولكنها تتسع لدراسة القيم الأخلاقية فى المجتمع ومعرفة ما أصابها من خلل. ولا تقتصر أهمية السير الذاتية على ذلك الجانب المعرفى؛ ذلك أن التراجم جنس أدبى يؤثر فى المعنويات، ويوقظ مشاعر قوية، وكل إبداع أدبى عبر اهتمامه بالعواطف ومن خلالها الإقناع، يؤثر فى المعنويات، لكن التراجم أكثر قرباً، لأن مصداقية الحكاية، وتيقن القارئ من الوجود الواقعى للشخصيات التى يدور الحديث حولها يجعل التأثير أكثر عمقاً.

إن الإنسان الحديث أكثر قلقاً. فهو من خلال انجذابه الغريزى، وإحباطه تجاه كثير من حالات الاعتقاد القوى التى كان يمكن أن تسانده فى مقاومة القلق، ومن خلال الاضطراب الناتج عن تعوده على التحليل، يأمل خلال قراءته للتراجم أن يجد إخوة له فى القلق، هذا الصراع الذى يخوضه، وهذا التأمل الطويل المضنى الذى يستسلم له، يدفعه إلى البحث عن آخرين يعرفونه ويعاونونه، وسيكون أكثر امتناناً للتراجم ذات النزعة الإنسانية التى تريه أن البطل نفسه كان فى شد وجذب، لقد كان أفلاطون يتحدث عن الروح الإنسانية التى يتجاذبها جوادان: أحدهما أبيض والآخر أسود، وأنهما يشدانها: أحدهما يشدها إلى أعلى طبيعتها والثانى إلى أسفلها، ولقد نسيت الإنسانية خلال عدة قرون بقاء الحصان الأسود. وربما يكون عصرنا قد أنكر إلى حد ما وجود الحصان الأبيض، لكن كاتب التراجم الجيد - فيما يبدو لى- هو الذى يستطيع أن يرى الأبيض والأسود، وأن يرينا كيف أن إنساناً بقدر ما استطاع أن يقود هذين الحصانين الجامحين، استطاع أن ينجح فى جانبى الخير والشر. «إن الترجمة - كما يقول نيكلسون - هى لون من المواساة وطرح الأفكار، لا انبعاثاً من لحظة اليقين، ولكن من لحظة الشك»، وهذا يبدو لى عميقاً وحقيقياً، ونحن فى عصر شك، ومن أجل هذا فإننا نبحث فى حياة الرجال عن الدليل على أنهم هم أيضاً قد هزهم عدم اليقين، ومع ذلك نجحوا فى أن يفعلوا شيئاً.

لقد ظهرت فى الفترة الأخيرة أوراق لويس عوض، ومذكرات شكرى عياد، وسيرة عبد الرحمن بدوى، ومذكرات محمد عنانى. وبين اتجاه أراه محاولة لجلد الذات وتعريتها عند لويس عوض وشكرى عياد، وذاتًا متضخمة فقدت القدرة على الاختراق السيكلوجى عند عبد الرحمن بدوى - فقد كانوا على عداء مع موضوعاتهم- نجد أوراق عنانى محاولة هادئة للسيرة الأدبية التى قصد إليها صاحبها، وإن كانت «قد تحولت فى عيون الكثيرين إلى صورة أدبية لسيرة ذاتية».

والأسئلة التى سوف أطرحها على نفسى هى: هل من الممكن معرفة حقيقة إنسان ما؟ هل يمكن أن تكون التراجم وسيلة للتعبير وللتطهير بالنسبة لكل من الكاتب والقارئ؟ وتلك نفس الأسئلة التى يسألها عنانى.

ولكن ألا نستطيع أن نتساءل - بالمنطق نفسه - إن كان الفنان قادراً على تقديم أى شخص حقيقى يعرفه فى صورة «شخصية» درامية دون تعديل وتبديل؟ إن للسيرة

الأدبية مزية كبيرة هى الصدق، فالكاتب يستعيض فيها بصدق التاريخ عن الصدق الفنى - بمعنى أن الأمانة فى النقل عن الحياة تعفيه من أمانة الالتزام بقواعد فنه؛ فقد تقتضى هذه القواعد انتقاء خصائص دون خصائص، أو ابتداع أحداث معينة تتجلى فيها الخصائص التى يريد الفنان التركيز عليها، أو إقامة علائق لم تقم فى الواقع بين الشخصية المصورة وغيرها من الشخصيات، أو بينها وبين الراوى ، وفى هذا وذاك جور على الأمانة التاريخية؛ فالراوى فى السيرة الأدبية مؤرخ لحياته وحياة الآخرين، ودور الفن عنده يقتصر على الاختيار والتفسير والتنظيم، ومع ذلك فإن هذه العوامل الثلاثة نفسها عوامل يشترك فيها المؤرخ مع الكاتب (أى مع مؤلف القصص الخيالية) مهما يكن من تحرى الأول للصدق الموضوعى ومن حرية الأخير الظاهرة في ابتداع الأحداث وإقامة العلاقات، فكل منهما يختار ما يكتب عنه من بين أكداس من المادة الحياتية (الحيوية) المتوافرة، وليس فى استطاعة المؤرخ مهما يبلغ حرصه على الإحاطة والشمول أن يذكر كل شىء، فإذا كان معاصراً لما يؤرخ له فقد تفوته أهمية حادث شهده، وقد يفوته العلم بوقوعه أصلاً، وقد يسمع بوقوعه فيشك فى صدق ما سمع فلا يثبته، وكل منهما يفسر ما يراه فى ضوء مفاهيمه وفكر عصره، فالتفسير يخضع لفكر المؤرخ ومنطق العصر معاً؛ ولذلك تتعدد صور «الحقيقة» فى أعين المؤرخين وفى كتاباتهم، بل قد تتفاوت تفاوتاً كبيراً من عصر إلى عصر. وكل من المؤرخ والكاتب «ينظم» المادة الحياتية وفقاً لمنهجه فى تحليل ما يحدث، فقد يأتى بما يراه أسباباً قبل ذكر الحادثة التى لا خلاف عليها، فتتخذ صورتها شكلاً جديداً، بل قد تختلف تماماً عما نعرفه أو عما جرى العرف عليه، فالقتل بصورته المطلقة جريمة، لكنه قد يصبح قصاصاً، أو ثأراً من قاتل أو ظالم، أو يصبح إزالة لرأس الفساد، بل قد يكون مفخرة فى الحرب، وباستطاعة المؤرخ عن طريق التنظيم أن يتحكم فى التفسير، وأن يتحكم من ثم فى تصوير الوقائع وبالتالى فى رصد «الحقائق» التى قد تبدو وكأنما لا خلاف عليها[1].

(٢)

إن كتابة التراجم فى هذا المنعطف التاريخى، فى عصر التفكيكية والعولمة، يجعلنا نتساءل:

هل صورة مثل هذه للإنسان تعد دقيقة؟ إن أى صورة للإنسان ليست دقيقة، فما هو حقيقى بالنسبة للإنسان - شأنه فى ذلك شأن كل الظواهر الطبيعية - يخضع

لإيقاعات متعددة، فتارة يكون شديد الوعى بطبيعته التركيبية المتعددة، وتارة أخرى يعتقد - على العكس من ذلك - بأن قيمته باعتباره كائناً اجتماعياً تفرض عليه التوحد لا التعدد، وفى لحظتنا التاريخية هذه على وجه التحديد فإن الشعور بالتركيبية والتعدد هو الذى يسود، ونستطيع أن نضيف هنا الملمح الثانى من ملامح التفكير الحديث وهو: «القلق من تركيبة وتعقد الشخصية».

ويبقى أمامنا ملمح ثالث: فأنا لا أعتقد أن الإنسان فى القرن الحادى والعشرين يبحث، فى أثناء قراءة ترجمة ما، عما كان يبحث عنه إنسان القرن التاسع عشر، لقد كان الإنسان الكلاسيكى منغلقاً داخل اتجاه دينى وأخلاقى صارم يسانده بقوة، ويبحث داخل الكتاب الذى يقرؤه عن تأكيد لمبادئ هذا الاتجاه.

إن قارئ السير الذاتية فى العصر الحالى يرى أن السيرة هى تاريخ تطور روح إنسانية، التطور الشعورى والروحى للشخصية، إنها تاريخ تطور الأفكار لرجل ما وتاريخ تطور ذكائه، حيث تتضافر الحياة الداخلية والحياة الظاهرة. إن الترجمة يجب أن تتناول حياة الإنسان فى الحب والعمل والمعرفة.

ولكن عندما نقرأ ترجمة عنانى نلاحظ احترامه للتقاليد والعادات؛ أما حياة الرجل الخاصة، ونقاط ضعفه وهفواته وأخطاؤه، فقد تم العبور عليها بالصمت. أليس من الافتعال أن نفصل على هذا النحو جانب التطور الذهنى عند عنانى عن بقية الجوانب؟ لكن يمكن الإجابة بأن ذلك ليس مفتعلاً فى حالة بعض الرجال الذين تعتبر حياتهم الذهنية هى كل شىء.

ومع ذلك إننى أعتقد أن المؤكد أن الحقيقة حول إنسان ما تؤخذ على نحو خاص من المواقف التى شكلت عظمته، لكننى أعتقد أيضاً أننا ينبغى ألا نهمل المواقف التى صنعت حماقاته؛ لأن العظمة الحقيقية تصنع من حماقات أمكن السيطرة عليها.

إن المشكلة ليست فقط مشكلة تاريخية، ولكنها أيضاً مشكلة أدبية ومشكلة جمالية.

دون شك فإننا يمكن أن نجد حالات يصعب منها أن نقول الحقيقة؛ يقول ترولوب Trollope: «من يستطيع، أنا أو أى إنسان آخر، أن يقول كل شىء عن نفسه؟ أتمنى أن يكون هذا ممكناً. من الذى يستطيع أن يتحمل الاعتراف بالقيام بعمل دنىء؟ ومن فى الدنيا لم يرتكب فى حياته واحداً من هذه الأعمال؟».

صعب جداً أن يتحمل الإنسان قول الحقيقة، كل الحقيقة؛ لذا نجد عنانى يقتبس من ت. س. إليوت قوله فى إحدى مسرحياته: «لا يستطيع الإنسان أن يحتمل جرعة أكبر مما ينبغى من الواقع، وكلما ازدادت الجرعة ازداد نشداناً لما يخفف منها أو يساعده على تحملها، إما بالتدرع بالقناع أو بالهروب إلى ما يحميه من الواقع» ثم يعلق عليه بقوله: وأنا نفسى ألجأ إلى العلاجين، فأحياناً ما أرتدى قناعًا (ص ١٨١).

القناع هنا، لون آخر من الرقابة تتم ممارسته من خلال الحياء، فقليل جداً من الناس لديهم الشجاعة لأن يقولوا الحقيقة حول حياتهم الجنسية.

فى الحقيقة: إن كاتب السيرة الذاتية موقفه صعب للغاية. إذا أهمل الكاتب المواقف التى شكلت مظاهر التقدم فى ملكاته وفى نجاحاته، فإن هذا الإهمال سوف ينقص من قيمة حكايته. ومن ناحية ثانية: بما أن هذه المواقف قد أضافت إليه لوناً من الأعمال المشرفة، فإن الإشارة إليها يمكن أن تبدو وكأنها لون من الغرور، مع أنه يمكن - بكل بساطة - أن تكون الإشارة إليها محققة لمتعة تقديم كامل للموضوع من كل جوانبه.

السؤال هو: كيف تغلب عنانى على تلك المشكلة؟

نحن نعلم أنه لا شىء أكثر إزعاجاً فى أى مكان فى العالم من أن يتحدث الإنسان عن نفسه وعن مؤلفاته، وأنه لاشىء أكثر خطورة من ذلك، وإذا أعلنا أننا راضون عن مؤلفاتنا فإننا نطرح قدراً من الغرور المحتمل، وإذا نحن تحدثنا عنها بقدر من التواضع فإن كثيراً من النفوس سوف ترتاب فى هذا التواضع.

لقد قدم عنانى نفسه من خلال الآخرين، لا من خلال ذاته فقط، بل فى مقابل ذاته أيضاً؛ فهو يحكى حكايات الآخرين من خلال ذاته، وبقدر ما يكتشف ذات الآخرين يكتشف ذاته أيضاً، أو كما يقول «من خلال غيرية الغير» (ص ١٩٨). وهو فى ذلك مثل رسام اللوحات الطبيعية.

إن أول اختياراته يكمن فى «الموضوع» فرسام اللوحة الطبيعية لن يتوقف فى أى مكان، إنه سيتوقف أمام مشهد طبيعى قائلاً: «إن هذا المشهد يحتل موقعاً جيداً وإطاراً جيداً. وكان بعض كبار الرسامين الانطباعيين يتجول ومعه إطار يحاول رؤية عناصر مختلفة للمشهد الطبيعى من خلاله، قبل أن يختار المشهد الذى يحاول أن يرسمه. وكاتب التراجم عليه أيضاً أن يتجول والإطار فى يده، وربما كان يمثل اختيار الموضوع

بالنسبة له أهم نقطة فى عمله. فهنالك حيوات هى جميلة بالطبع، وهى من بعض الزوايا صنعت: إما من خلال المصادفة، وإما من خلال ديناميـة داخلية للكائن كما يحدث مع الأعمال الفنية العفوية، وهى أحياناً تجسد هذه السيمترية الغامضة التى حتى وإن كانت مختبئة تحت طبقة غنية وكافية من الهيكل اللحمى للجسد الخارجى فإنها تخلع جمالها على الإبداع الإنسانى.

فى معرض حديثه عن أسلوب عمله كتب عنانى يقول:

«قلت إننى أحمد الله الذى آتانى القدرة على تأمل الناس والأحداث بعين الكاتب، ولا أظن أن ذلك التعبير واضح كل الوضوح؛ ولذلك سوف أجمل ما أعنيه فى تفسير موجز أتبعه بنموذج يمثل ما أقصد إليه. فأما التفسير فهو أن عين الكاتب تقيم مسافة بينه وبين ما يرى، وقد تبلغ هذه المسافة من الطول حَدًّا يجعله يتأمل ما يراه كأنه يشاهد عملاً مسرحياً أو يقرأ رواية خيالية، وحتى يظل - ولو شارك فى الأحداث - بعيداً عنها؛ إذ يستطيع أن يدرك بعض أبعادها التى قد تخفى على المشاركين فيها، وأن ينظر إليهم باعتبارهم بشراً لكل منهم حياته الخاصة ودوافعه الخاصة، وأن يتجرد من أية دوافع شخصية قد تجعله يجور على هذا أو ذاك، وقد تمنعه من التفهم الصحيح لأحوال كل منهم. ولكن هذه «الموضوعية» تختلف عن موضوعية العالم (عالم النفس أو عالم الاجتماع) فى أن عين الكاتب لا تقتصر على التحليل وفصل العوامل ورصد الظواهر وإقامة العلاقات وما إلى ذلك مما يفعله الباحث، بل تتجاوز ذلك إلى ملء الفجوات فى الصورة بما يتوافر لديه من خبرات شخصية، بحيث تكتمل صورة كل منهم وصورة كل حدث. والاكتمال هو أول أو أهم عنصر من عناصر الجمال، فإذا بكل شىء يكتسى من الجمال ما يجعله عملاً فنياً حياً، وإذا بالمشاعر التى يستقرئها الكاتب فيما يرى ويستكمل ما نقص منها من منابع ذاته، وقد أضفت على الناس والأحداث حياة خاصة ممتعة، قد تخرج بها عن سياقها الزمنى، وقد تصعد بها إلى مصاف الأعمال الفنية الجميلة» (ص ٢١-٢٢).

لقد قام عنانى باختيار عدة شخصيات، هذه الشخصيات ليست لها قيمة فى الترجمة الذاتية، لكن لها قيمة موضوعية كبيرة؛ فالشخصية هنا ليست هى فى الحقيقة شخصية المؤلف، ولكنها غالباً تحمل شريحة محددة من شخصيته. فتعدد الشخصيات يمثل تعدد أبعاد شخصية المؤلف، أو ما يطلق عليه حديثاً «التعددية الحية»

داخل النفس الواحدة. فمنذ التحليلات البروستية بدا أنه لم يبق أمامنا مما نعرف عن الإنسان إلا اسمه وجسمه وملبسه وبعض عاداته الخارجية، وتحت هذا كله تنمو الحقيقة، أى سلسلة من الذوات، ومن المشاعر التى تتحرك معاً لكن بلا رابط، والتى تجعل الإنسان شبيهاً بمستعمرات الحيوانات البحرية التى تعيش فى أعماق البحر، إنه مستعمرة من المشاعر، وتكلسات من روافد مختلفة.

«فأنا أروى القصة من وجهة نظر فرد واحد، وأترجم لغته العامية إلى فصحى، وأختصر وأوجز وأضغط، فأختار وأحذف مما وَسِعَتْه الذاكرة، وأستكمل ما ضاع منها من معرفتى بصاحبها وأهله وبالإنسان؛ أى إن لى وجوداً - شئت أم أبيت - ينفى أو يجعل من العسير إصدار حكم أو رأى نقى من الشوائب؛ فكيف يفتى مفت فى أحوال الإنسان ويطلب اليقين وهو لا يستطيع حتى أن يتحقق مما حدث؟» (ص ٧٢).

هنا يرى عنانى أنه من المستحيل أن نفهم شيئاً عن سيكولوجية الذات الإنسانية دون أن نختبر وجوهها المختلفة، ودون أن نغوص فى الدقائق اللامتناهية فى الصغر. علينا أن نعترف أن الإنسان ليس كتلة من الخير أو الشر، وأنه لا ينبغى أن يكون همنا أن نصدر حوله حكماً أخلاقياً، وأنه من ناحية أخرى لا يظل هو نفس الإنسان منذ المراهقة وحتى الشيخوخة.

بالإضافة إلى ذلك، ليست كل حقيقة يحسن أن تقال. فنحن غالباً ما نعرف عن أصدقائنا الأحياء حكايات مضحكة نحتفظ بها ولا نرويها، فلماذا نظهر قدراً أقل من الوفاء نحو أصدقائنا الأموات؟ من هنا يرى عنانى أن يحتفظ بالأسماء لنفسه:

«ولقد سمحت لنفسى بابتسار الأسماء أو حذفها دون التفاصيل، فأصحابها يعيشون بيننا وقد يتأذون من هذا الحديث الصريح - وأخشى ما أخشاه أن تفصح التفاصيل عما أخفيته بإخفاء الأسماء الحقيقية» (ص ٤٦).

«وليأذن لى القارئ بإخفاء أسماء بعض الأشخاص فيما سأرويه لأنهم لا يزالون بقيد الحياة؛ حتى لا يتضرر أحد منهم من نشر قصته على الملأ، وإن كان من المحتوم أن يتعرف أحدهم على نفسه، وأنا لا أجد فى ذلك بأساً مادام هو الذى روى لى القصة، وما دمت قد التزمت فى روايتها بما رواه لى (ص ١٠٧).

وأسلوب عنانى فى السيرة الذاتية يعتمد على الذاكرة وكتابة اليوميات:

«ولقد درجت على اختزان صور هذا وذاك وتذكر العبارات الدالة التى يلقون بها فى غمار الأحاديث العامة أو العابرة، وكنت دائماً ولا أزال أسعد بالاستماع إلى أحاديث هذا أو ذاك؛ حتى ألمح فيها خيطاً يقودنى إلى ما قد يختفى فى «الكهوف» (ص ٨٧).

... وكعادتى بعد الاستماع إلى أمثال تلك القصص، سجلت أهم ما رواه من أحداث فيما أسميه كراسة المسرح، وأعدت الكراسة إلى الدرج، ونسيت القصة برمتها بعد أيام، ولكنها كانت من القصص التى لا تنتهى بالتسجيل؛ إذ سرعان ما أطلّت برأسها من جديد فى ربيع ذلك العام. (ص ١٦٩)... وعندما عدت إلى المنزل جلست إلى المكتب فسجلت ملخصاً وافياً لما دار فى ذلك المساء، ولم أعد إليه إلا بعد سنوات! (ص ١٨٠).

هناك بعض الملاحظات نأخذها على طريقة تسجيل تلك الأحداث.

ليس فقط الذاكرة التى تنسى سواء بفعل التأثير البسيط للزمن، أو الرقيب الإرادى، ولكن الأهم من ذلك أن الذاكرة «تعقلن» الأشياء، إنها تبتكر بعد وقوع الأحداث المشاعر أو الأفكار التى كان يمكن أن تكون سبباً لهذه الأحداث، مع أنها فى الحقيقة مخترعة من خلالنا بعد وقوع الأحداث التى هى فى ذاتها حصاد المصادفة.

هناك استحالة فى إعادة العثور على الماضى، وهنالك استحالة فى عدم تحريفه بطريقة لا إرادية، وأخيراً، هنالك استحالة فى عدم تحريفه بطريقة إرادية. هذه - إذن - بعض العقبات التى تجعلنا نخشى أن تكون السيرة الذاتية الحقيقية لا يمكن أن تكتب على الإطلاق.

سبب آخر لفقدان الصراحة فى السيرة الذاتية، وهو الحاجة المشروعة جداً لأن نحمى أولئك الذين رافقونا أو ارتبطوا ارتباطاً مباشراً بالأحداث من خلال صلتهم بنا. وحتى إذا نحن قررنا أن نقول كل شىء حول حياتنا، فنحن لا نملك الحق فى أن نقرر أن نقول كل شىء عن حياة الآخرين، أو على الأقل نحن لا نعتقد أننا نملك هذا.

سبب أخير، إنه طوال حياتنا فإن الذاكرة لا تتوقف عن أن تدع أشياء تسقط، وتبنى أشياء أخرى، وتصفى وتعدل من شكل الحقيقة، دون أن تفسح أى مجال للحياة اليومية، ووقائعها البسيطة، وفتراتها التى تمر دون أحداث، والتى تشكل - مع ذلك - جوهر الوجود الإنسانى.

ثم إننا حتى لو أخذنا فى الاعتبار الحديث فقط عن الفترات التى نملك حولها يوميات، كيف يمكن أن نكون متأكدين أن هذه تمثل بالضبط تفكير الرجل الذى كتبها؟ بعض هذه اليوميات تكون موجهة إلى الأجيال القادمة، وهنا يتبنى المؤلف موقفاً ويتجمل فى تقديم نفسه لتوصيل ذلك الموقف إلى القارئ. وحتى عندما تكون اليوميات قد كتبت بإخلاص على أنها لن تكون مقروءة فإن من الشائع جداً أن يضع الكاتب نفسه أمام نفسه، فهو «مؤلف» أراد أو لم يرد.

(٣)

إن الإنسان لا يمكنه الوجود بغير رؤية ميتافيزيقية وفلسفية أياً كانت هذه الرؤية، إن لم يجدها لدى الفيلسوف الأكاديمى بحث عنها لدى الروائى أو رجل الدين أو الفنان، أو ربما وجدها فى الأمثال الشعبية والفلكلور، فكل حياة تتضمن فلسفة للحياة، لكننا لا نستطيع أن نجنى منها شيئاً إلا إذا استطعنا توضيح هذه الفلسفة. ولكن الأمر أكثر صعوبة بالنسبة للجانب الميتافيزيقى والدينى، فإن أى غموض فى كلمة أخلاقية واحدة، قد تجعلنا نبنى تصورنا على أسس غير سليمة؛ لذا يحسن فى مثل تلك الحالات أن نأخذ ما تقوله الشخصية المراد دراستها على مسئوليتها.

يسير البحث على ثلاثة محاور: الدين، الفلسفة، الفن.

(٤)

يمكن تلخيص الموقف الميتافيزيقى والدينى عند عنانى بأنه مثالى، وأن علة الوجود مادة وفكرة، والخلق إحلال لفكرة فى مادة؛ وأن الماهية تسبق الوجود. وفى هذا يقول:

إن أرواحنا التى بثها الله فينا ﴿وَنَفَخَ فِيهِ مِن رُّوحِهِ﴾ (السجدة: ٩) قد سبق لها الوجود عند الله، وأن ما كنت أنسبه إلى عين البصيرة يجوز أن ينسب إلى عين الروح، فإذا استطعنا تصور ذلك الوجود السابق، على عُسر ذلك التصور، كان من المحتوْم أن نحاول تصور الوجود اللاحق، وهو وجود روحى قد يكون من المحال تصوره أو تصويره؛ لأن حواسنا لم تعتد الخروج عن الكيانات المادية التى تفرض نفسها ليلاً ونهاراً عليها، ولابد فى هذه المحاولة من اللجوء إلى الاستعارة والصور الشعرية، (ص ١٣٦).

والمعروف أن «النمط الفطرى» يتضمن المفارقة فى كُنهه، فالأرض هى التراب الذى خلق منه آدم ﴿كَمَثَلِ آدَمَ خَلَقَهُ مِن تُرَابٍ﴾ (آل عمران: ٥٩)، وهو مصدر الحياة لنا لأننا نأكل من زرعه وثمره، ويأكل منه الحيوان الذى نأكله، وهو ما نعود إليه ونتحول إليه. ولله در أبى العلاء المعرى الذى يذكرنا بهذه الحقيقة[٢]، وهو المعنى الذى عاد إليه عمر الخيام فى رباعياته[٣] التى أبدع رامى ترجمتها نظماً. والماء كذلك «نمط فطرى» فهو ذو حركة دائرية، فالإنسان يخلق من ماء ﴿مِّن مَّنِيٍّ يُمْنَى﴾ (القيامة: ٣٧) وكل شئ حى خلق من ماء ﴿وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ﴾ (الأنبياء: ٣٠) ولكن الماء أيضاً هو الذى أغرق من كفروا بنوح عليه السلام، ﴿وَلاَ تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ﴾ (هود: ٣٧). (ص ١٨٤).

ويحاول عنانى أن يقدم قراءة عصرية للدين، فالقدر أصبح بلغة العصر الجينات:

وأنا أصف هذه القصص أو الأحداث بأنها «قدرية»؛ لأن الدائرة صورة قدرية محتومة، فنحن ندور فيها مدفوعين بما رُكب فينا من صفات، يفسرها العلماء اليوم بأنها «الجينوم البشرى» أو الخصائص الوراثية الفطرية التى تميز كل فرد عن سواه، فكأنما هى «المكتوب» بلغة الحياة الجينية (the language of life) فهى لغة لا تقتصر على الصفات الجسدية، بل تتعدى ذلك إلى الصفات النفسية والذهنية، وما زلت مفتونا بهذا «المكتوب» فى أعماق خلايا أجسادنا منذ الولادة، ومازلت أتساءل عن مدى حرية الاختيار المتاحة للإنسان و«المكتوب» مكتوب! هل قُدر علينا إن أردنا الاختيار حقاً أن نكافح ما لا نحبه من «المكتوب» فنغيره أو نعدله؟ إنه لسؤال يظل بلا إجابة، حتى يكشف لنا الله عن بعض أسرار هذا الكائن الذى كنا نظن أننا قادرون عليه. (ص ١١٤-١١٥).

أحياناً ما تبدو دوائر القدر محكمة دقيقة، وأحياناً ما تبدو وكأنما تسير بلا منطق ولا غاية. وكان الرومان يصورون القدر فى صورة عجلة (تسمى The Wheel of Fortune) تديرها فتاة معصوبة العينين، وهى عجلة دائمة الدوران لا يعلو فيها أحد حتى يهبط. وذلك مستقى - بطبيعة الحال - من حياة الإنسان الفرد، وهو ما كان الإمام الشافعى يعنيه بالبيت المشهور (ما طار طير وارتفع، إلا كما طار وقع)، ويطبقه المفكرون على ما يتجاوز الأفراد أو حال الإنسان الفرد، أى ما قد ينطبق على الجماعة أو على نظام الحكم؛ فالدورة تأتى بدولة، والإبدال واضح بين الكلمتين، أى إبدال الراء لاماً، وكذلك بين دار وثار، وكلمة (revolution) تعنى الدورة مثلما تعنى الثورة، والإبدال واضح بين دال

وزال، فالدولة تدول أى تزول، وبين دال وحال، فما يدول يحول، ومعنى هذا كله أن الدورة تعنى التغيير لا العودة إلى أى نقطة من نقط البداية - كما سبق أن ذكرت - وأن ذلك عميق الجذور فى الفكر الإنسانى؛ ويورد ابن هشام فى سيرته(٤) حادثة التشابك بالأيدى مع لبيد الشاعر المخضرم المعمَّر الذى أنشد بيته المشهور:

الا كل شئ ما خلا الله باطل وكل نعيم لا محالة زائل

فوافقه أحد الحاضرين ممن اعتنقوا الإسلام على ما فى الشطر الأول، لكنه اعترض على ما جاء فى الشطر الثانى قائلاً «إلا نعيم الله فإنه لا يزول أبداً»، وهى حادثة طريفة كان من نتيجتها أن «اخضرت عينه» أى أنه تلقى لكمة على العين أحدثت كدمة (black eye). وهى تذكرنا بأن فكرة الدوام كانت جديدة إلى حد ما على أذهان بعض العرب حينذاك، مثلما كانت غريبة على المسيحيين الأوائل؛ إذ يروى الرواة أن الأمبراطور قسطنطين، أول أمبراطور رومانى يعتنق المسيحية ويجعلها الدين الرسمى للأمبراطورية، شعر بالندم بعد أن قتل بعض أفراد أسرته فلجأ إلى كبير الكهنة فى قصره يسأله ما العمل، فاقترح عليه الكاهن أن يغسل ذنوبه بماء العماد ويرتدى أثواباً بيضاء، فهى أثواب التوبة الأبدية. ويقول الرواة إن فكرة الأبدية أذهلت الأمبراطور فصمت لحظات، ثم عاد يسأله عن معناها، فقال الكاهن إن معناها عسير على ذهن الإنسان الفانى والأجدر به أن يقبلها ولو دون فهم، وأضاف قائلاً إن من معانى الكلمة «ألا تدور عليك الدوائر». وقد توقفت عند التعبير لأنه يشبه الاستعمال العربى، والصور العربية للدائرة (يتربص به الدوائر - دارت عليه الدائرة - بل والتعبير العامى «دارت الأيام عليك»!) (ص ١٢٩).

وحيث إن علة الوجود فكرة ومادة فإن الإنسان فى فكر عنانى، تتازعه قوتان: القوى الروحية والقوى المادية أو النزعة الروحية ونزعة القوة المادية:

من مظاهر القوة المادية: ولقد انتهيت عندما أعدت قراءة هذه المذكرات إلى أن القوة الحقيقية (وهى التى يسميها وردزورث Strength أى عكس الضعف) لابد أن تنبع من إنماء القدرات الفطرية التى يهبها الله لعباده، وعلى رأسها القدرة النفسية - أى طاقة النفس على التأمل، والحس الجمالى، واليقظة الروحية (سواء أسميناها الضمير أو الذمة أو الورع) - ومنها ينبع تكامل القدرات الأخرى الباطنة وإمكان نموها؛ أى إننى انتهيت إلى ما يبدو أنه مفارقة وما هو كذلك؛ أى إلى أن مصدر القوة الحقيقية يكمن

فى دحر نزعة القوة المادية عن طريق تنمية الطاقات الباطنة وعدم تجاهلها مهما تكن الظروف. وإن لم يستطع المرء الموازنة بين الحرص على تحقيق القوة المادية وتنمية الطاقة النفسية، غلبته الأولى دون مراء، فهى ذات جبروت، وهى - كما يقول تشيكوف - «تبتلع الإنسان ابتلاعاً». (ص ١٩١).

وفى هذا الصراع بين القوة الروحية والقوة المادية تسقط القيم وتخضع لأحكام نسبية.

وحين يهتدى الفرد برأى غيره فقد يكون فى الواقع يهتدى بهوى نفسه. وتعريف الهوى فى هذا السياق يختلف عن معنى الكلمة الدينى ﴿وَنَهَى النَّفْسَ عَنِ الْهَوَى﴾ (النازعات: ٤٠)، بل معنى الكلمة هنا هو ما قصدت إليه من تعبير أنساق القيم ذات الأولوية. ووصف القيم بالأولوية هنا مهم؛ لأن الإنسان لا يولى جميع القيم الأولوية نفسها، وإذا كان الجميع، فيما يبدو، يولون القيم الدينية الأولوية فى حياتهم فإنهم يختارون منها ما يتمتع بأولوية أكبر لأسباب ترجع كما قلت إلى دوافعهم الخاصة، فالغالبية يولون «التكاليف» أى الفرائض الدينية أولوية قصوى، حتى ولو أهملوا فيها فأحسوا بالذنب، وأما قيم الدين الأساسية فهى تخضع للتأويل فى ضوء أنساق قيم أخرى تحتل (ولو كان ذلك دون وعى) مكاناً أرفع فى حياتهم؛ فالصدق قيمة تتلون بألوان الحياة العملية، فقد لا يتورع التاجر عن الكذب، من منطلق أن التجارة «شطارة» أو قل إنها حرب والحرب خدعة. وقس على ذلك قيم الأمانة، والوفاء بالوعد، والإخلاص، والامتناع عن الأذى (بالقول والفعل) وعن الغش، وعن الغيبة والنميمة، وعن التجسس، إلى آخر القيم التى يزخر بها الدين، والتى تنص عليها الشرائع السماوية و «تنصح» بها الشرائع الإنسانية، فكلها يخضع للتأويل ابتغاء تحويل إحدى القيم إلى قيمة أخرى، من باب «قولة الحق التى يراد بها باطل» - على حد تعبير على بن أبى طالب - أو من باب «إلباس طاقية هذا لذاك» - أى إلباس الشئ لباس غيره؛ فالرشوة تصبح «إكرامية» أو «حلاوة» أو «مكافأة»، ومن يمتنع عن الغش فى الامتحان يصبح أنانياً محباً لذاته، والأجدر به أن يساعد أخاه المؤمن فى محنته (فالامتحان محنة)، ومن يتجسس يصبح طالباً للمعلومات فى عصر المعلومات أو العلم الذى أمر به الدين؛ وقس على ذلك كثيراً مما يعرفه القارئ خير المعرفة. (ص ص ٧٥-٧٦).

ويؤمن عنانى بنسبية القيم، والقيم فى مجموعها قراءة للضمير الذى هو مستمد من المجتمع:

هذا المزيج تعبير (conscience) ولكن الضمير قد يعنى اصطلاحاً غير ما يعنيه اشتقاقاً، فالمصطلح يعنى مجموع النوازع الأخلاقية المستمدة من المجتمع.

لا يوجد فى الدنيا ما يمكن اعتباره قيمة مطلقة، فالقيم المطلقة مفاهيم مجردة، أى إننا نجردها من الحياة العملية للإنسان وأحداث الدنيا الواقعية؛ ولذلك فهى مفاهيم يعتمد معناها على سياقها، وتخضع لشرائط كثيرة. وأخطر ما نعانى منه فى تفكيرنا هو نسيان ذلك السياق وتلك الشرائط، فنحن نتفق طالما نحينا السياق والشرائط، ونختلف حين نوردها ونبحثها. وأقرب الأمثلة هو خلاف المؤرخين فى الحكم على ما فعله الظاهر بيبرس البندقدارى، السلطان المملوكى الذى ترك آثاراً مجيدة فى مصر ونُسجت حول سيرته الأساطير، عندما طعن قُطُز، السلطان المملوكى الذى انتصر على التتار وكسر شوكتهم، وأنقذ مصر والعالم العربى من خطرهم الداهم، والذى اشتهر بصيحته المشهورة «واإسلاماه!» فجمع الجند من حوله وحارب حتى النصر. لقد طعنه غيلةً وغدراً، وهما فى طريق العودة من الشام، فى أثناء توقف الجيش الظافر فى بلبيس، ثم أعلن أنه أصبح السلطان الجديد؛ وبدلاً من أن تستقبل القاهرة السلطان المنتصر قُطُز استقبلت وهللت للسلطان الجديد (الخائن؟) بيبرس. لا خلاف على الواقعة، فالمؤرخون المعاصرون يروونها بدقة، ولكن الخلاف يدور حول مفهوم الخيانة - وهى الكلمة التى وضعت أمامها علامة استفهام.

وقس على ذلك موقفنا من وقائع كثيرة فى التاريخ البعيد والقريب، فهل كان على بن أبى طالب، وهو من هو فى الإسلام، على حق فى حروبه ضد المسلمين؟: فى حربه ضد عائشة، وضد غيرها؟ وهل كانت عائشة أم المؤمنين على حق فى حربها ضده؟ وهل يجرؤ أحد على إصدار حكم يمس أحدهما؟ الإجابة تكمن فى مفهوم كلمة «الحق». والعيب يكمن فى تفكيرنا الذى يعامل هذا المفهوم معاملة القيم المطلقة الخارجة عن السياق وشرائط الحياة العملية، والمجردة عن غيرها من أنساق القيم، فنحن نريد اليقين والقطع حتى نستريح؛ ولذلك فنحن نقلق من مجرد طرح السؤال؛ لأن السؤال معناه التساؤل، والتساؤل قد يعنى الشك، والشك مرذول، والتشكيك جريمة فى نظر

أصحاب اليقين، سواء كانوا فى القيادة السياسية أم فى غيرها من القيادات الفكرية، مع أن التساؤل هو أول شرائط البحث العلمى، فى التاريخ أو فى غيره، بل هو الطريق المؤكد إلى درجة ما من درجات اليقين. (ص ص ٧٦، ٧٧).

ولكن المصرى لا يحافظ على هذه الثنائية إلا بالقول، فحياته الواقعية تجمع بين أضداد لا شك فيها، بل وبين تناقضات من المحال أن تجتمع منطقيا؛ أى إنها متنافية (أو mutually exclusive)، لكنه يقبلها (مثلما يقبلها أبناء الشعوب الأخرى)، وربما اعتبرها جزءاً من قناع الحياة العامة، فإذا صادف موقفاً يرغمه على الفصل بين الأسود والأبيض، وكان يريد لأحدهما أن يكتسب صفة الآخر، لم يجد فى نفسه ما يمنعه من ذلك، وربما ابتدع فى هذه الأيام تبريرات عجيبة قد تصل إلى حد الاستشهاد بالنصوص المقدسة.

(٥)

أما عن الموقف الفلسفى للكاتب محمد عنانى فنحن نستطيع أن نقول: إنه يحاول أن يجمع بين عدة فلسفات مختلفة ليكون رؤية خاصة به. ومن الواضح أنه كان يميل إلى تبنى الاتجاه الفينومينولوجى (الظاهراتى). وإذا كانت الفينومينولوجيا - فى أبسط معانيها - هى علم وصف الظواهر أو الظاهرات الشعورية، من حيث إن الظاهرات فى الفينومينولوجيا تعنى «ما يظهر للوعى أو للشعور» أى مجمل خبراتنا الواعية، فإننا ينبغى أن نضع فى الاعتبار ابتداءً ودائماً أن الرؤية الفينومينولوجية ليست مجرد رؤية أو وجهة نظر، وإنما هى أسلوب ومنهج للرؤية أو النظر؛ أى أسلوب لضبط أدواتنا فى الإبصار قبل أن نشرع فى أى نظر على الإطلاق. لكن عنانى أدخل تعديلات على المنهج الفينومينولوجى، فلم يأخذه كما هو مكتفياً بالرؤية والوصف، ولكن أضاف للمنهج التفسير والفهم والتأمل؛ فنراه يميز بين عين البصر وعين البصيرة: عين البصر التى لا تغادر صغيرة ولا كبيرة إلا رصدتها، وعين البصيرة التى تنفذ من خلال هذه وتلك إلى النفس الإنسانية التى تمنح كل شىء معناه. لذلك نرى أن الكاتب محمد عنانى قد أسرف فى رصد الأحداث فى الأجزاء الثلاثة الأولى من السيرة الذاتية الأدبية، فما كان ذلك إلا اتباعاً للمذهب الفينومينولوجى، ولكنه أضاف عن طريق الفكر الواعى التأملات لاستكمال الصورة فى الجزء الرابع حكايات من الواحات.

أما رؤية عنانى للتاريخ فهى فى جوهرها هيجلية، فالتاريخ يعتمد على الحركة الذاتية بين شئ ما ونقيضه، بحيث ينتج من هذه الحركة أو هذا الجدل شئ جديد يمكن اعتباره مُركباً منهما (التركيب) ولا يلبث هذا المركب أن يصبح فكرة جديدة أو صورة جديدة تمثل ما يسميه هيجل بالقضية، فإذا تبلور هذا الجديد برز له نقيض، ثم اشتبك معه فنشأ منهما تركيب جديد، لا يلبث أن يصبح قضية بدوره تستدعى نقيضاً جديداً وتركيباً جديداً، وهكذا دواليك؛ أى أن الحركة الدائبة هى حركة دائرية قد تكون صاعدة أو هابطة، ولكن الدوران هو عنصرها الأول. ولكن بعد تجربة المرض نرى أن الدائرة لا تسير صاعدة أو هابطة، ولكن فى تصاعد مستمر، أى أن الماضى لا يمكن استعادته وإن ما فات قد مات، أى أن إحساس عنانى بالزمن قد زادت حدته. وفى هذا يقول:

ولا شك أن تجربة المرض الذى كدت أرى الهلاك فيه رأى العين كانت من وراء انشغالى بصورة الدائرة وتجلياتها فى الفكر والأدب، فالصورة عسيرة؛ لأنها توحى للأذهان التى لم تعتد التفكير النظرى بالعودة إلى نقطة البداية أو إلى نقطة من نقط البداية، وذلك - كما هو واضح - محال؛ فالدائرة تعنى الحركة مثلما تعنى التغير، والحركة والتغير هما أساس الدوام الذى أشرت إليه فى البداية، وتفكيرنا المستمد من الفطرة السليمة يقبل الحركة والتغير والدوام، لكن منطق الحياة الواقعية قد لا يقبل ذلك؛ فكما ذكرت فى التمهيد كثيراً ما يقلق الإنسان من التغيير لظنه أنه يناقض الدوام أو ينفيه، فهو يحس فطرياً بمعنى الديمومة، ويخشى أن يقبل التغير (الصيرورة) فيفسد هذا المعنى أو ينقضه. والإنسان يحس فطرياً بالحركة، فجيشان الدم فى جسده أكبر دليل عليه، ونشاط ذهنه، مهما يكن من خمول بدنه، دليل عليه، وحركة الكون من حوله فى الأرض وفى السماء تشهد به، ولكنه يخشى أن تؤدى الحركة إلى سكون أو خمود وهمود فيفزع؛ فهو دون أن يشعر يطبق فكرة البداية والنهاية. أما إذا تأمل معنى الدائرة الحقيقى فسوف يجد أن الدوران يعنى أن الدائرة تفضى إلى دائرة أخرى تختلف معانيها ومبادئ صيرورتها عن الدائرة الأولى، لكنها تشترك معها فى جوهر الحركة الدائرية الدائمة؛ أى إنه يخشى الدائرة لأنها قد تعنى له العودة إلى ما كان عليه أو انتهاء ماهو فيه؛ ولذلك فهو يقصى التفكير فى موضوع الحركة الذى يوحى له بالنهاية، ولكن الدائرة قد تتغير فى حركتها، وقد تفضى إلى دوائر أخرى دون أن تتوقف أبدا.

(ص ١٠٤-١٠٥).

وقد دخل عنانى من الفلسفة إلى مجال الفن متخذاً البناء الجدلى للتاريخ نموذجاً للبناء الدرامى:

- وقد وجدت فيما قرأت من الشعر العربى نماذج للبناء الجدلى، أى البناء القائم على الحركة الدائبة بين الشئ ونقيضه والتركيب منهما. وقد درجنا على إطلاق صفة «البناء الدرامى» على هذا النوع من البناء؛ لأن الدراما أوضح الفنون الجدلية. وقد نبسط الأمور فنطلق على الجدل تعبير «الصراع» الذى قد يوحى بالقتال، ترجمة لأحد معانى كلمة conflict - فمن معانيها الأخرى التنازع أو التضارب (كما فى قولك conflicting reports أى أنباء متضاربة أو conflicting opinions أى آراء متناقضة) والمعنى ليس عسيراً على الإدراك - مهما يكن تفسيرنا له؛ فنحن نواجه فى كل عمل درامى مجموعة من القوى التى ما تفتأ تشتبك وتتنازع السيطرة فإذا انتهى التنازع (أو الصراع) بالموت، على نحو ما نرى فى الأعمال الكلاسيكية، قلنا إنها مأساة (أى تراجيديا)، وإذا انتهى بالتصالح والتوافق والتناغم قلنا إنها ملهاة (أى كوميديا) والمصطلحان العربيان من وضع الدكتور محمد مندور، ولقد شاعا حتى اكتسبا دلالات المصطلحين الأجنبيين، وإن كان البعض لا يزال يستخدم الكلمتين الأجنبيتين المعربتين، والبعض يطلق على المأساة صفة «الفاجعة»، ويعاف البعض مصطلح «الملهاة» لما توحى به من اللهو، ولكننى أقصد من إيراد هذه وتلك أن أشير إلى أن التنازع لا ينجح فى أى منهما إلا إذا كانت القوى التى تسير الأحداث متكافئة إلى الحد الذى يسمح بنشوء جدلية تؤكد صورة الدورة؛ ولذلك نجد أن الصراع الكلاسيكى تسير خطوطه الصاعدة فى دوائر صغيرة أو حلقات يمر مركزها بالدائرة الكبيرة (epicycles) فإذا وصل المسار إلى الذروة فقد يلتقى مركز إحدى هذه الحلقات بمركز الدائرة الثابتة فنرى ما نسميه النهاية، وقد تكون هذه الحلقات ذات مسارات متداخلة أو متقاطعة، وقد تكون منفصلة على نحو ما نشهد فى بعض الأعمال الدرامية التى تتضمن عدة أحداث تبدو وكأنما تسير فى حلقات منفصلة، فى حين أن أقواس محيطها (epicycloids) متماسة مما يتيح الاشتباك آخر الأمر.

ويفسر أنصار مدرسة البنيوية فى النقد الأدبى (structuralism) وجود هذه الدوائر على أساس التضاد الثنائى؛ أى (binary opposition) بمعنى وجود قوتين لا أكثر تنتج الحركة من تضادهما، ولكننى أفضل صورة الدائرة الجدلية فهى التى تستطيع إيضاح

التغير فى معنى القوة الدافعة أو الفاعلة من دائرة إلى دائرة، ولو كانت القوى ثابتة كما يقول البنيويون لما تقدم الحدث الدرامى قيد أنملة، حتى فى الكوميديا أو كوميديا الأقنعة التى لا تتغير فيها القوى إلا تغيراً طفيفاً. (ص ١٢٤-١٢٥).

لا يجب أن ننسى أن محمد عنانى هو أيضاً ناقد ومدرس للنقد الأدبى؛ لذلك عندما يتحدث عن الأدب والنقد فإنه يتناول القضايا الأساسية التى يقوم عليها أى منهج نقدى أو نظرية نقدية، فهو يتناول قضايا طبيعة الفن ووظيفته وطبيعة الفنان، والقارئ والشكل فى العمل الفنى وكذلك المضمون. ولنبدأ بالفنان وطبيعته كما يراه عنانى:

ولكن تُرى من يكون هؤلاء الناس؟ إنهم نحن جميعاً، و «نحن» آلاف الأنواع، والكُتاب من بيننا نوع واحد، وهو نوع يتفرد بالجمع بين عين البصر وعين البصيرة: عين البصر التى لا تغادر صغيرة ولا كبيرة إلا رصدتها، وعين البصيرة التى تنفذ من خلال هذه وتلك إلى النفس الإنسانية التى تمنح كل شىء معناه، وهو نوع كتب عليه أن يختار وأن يتمهل فى اختياره، مهتدياً لا بمقتضيات الشكل «الجمالى» وحده (فهذا يتغير من فن إلى فن ومن عصر إلى عصر ومن لغة إلى لغة) بل أيضاً بمقتضيات الجمهور الذى يخاطبه، أو القارئ الذى يتوقع أن يقرأ ما كتب، أو المشاهد الذى يتوقع أن يشاهد عمله المسرحى. وقد يبدأ بالعام والأساسى الذى لا خلاف عليه، مسترشداً بتقاليد الفن الذى يمارسه، ثم يطور بعضاً منها أو يحولها تحويلاً رفيقاً أى تحويلاً لا يمس الأساسيات. وقد يختار أن يبدأ بالتطوير متوجهاً إلى شريحة معينة من القراء أو المشاهدين أو «المتلقين»، شريحة يثق فى تقبلها لتطويره وإقبالها عليه، آملاً أن يزداد عدد أفراد هذه الشريحة، مثلما فعل الرواد فى القرن العشرين، ولكنه فى كل حال يعمل حساباً للقارئ ويضعه نصب عينه؛ فهو حين يكتب فإنما يخاطب شخصاً ما، واعياً أو دون وعى، وما الكتابة إلا سجل الكلام، وأنا الآن أخاطب قارئاً تتوافر فيه صفات قد لا تتوافر فى جمهور المسرح، فالأرجح أنه يحب القراءة، وربما كان يحب الكتابة أيضاً؛ أى إنه قد تلقى قدراً لا بأس به من التعليم وصل به إلى مرحلة النضج، وهو يحب اللغة العربية، وأنا أقصد الفصحى لا العامية، بل وأتصور أنه ممن يقرءون الصحف، وربما كان من بين القراء من قرأ بعض كتبى المنشورة على امتداد أربعين عاماً، وقد لا يتوافر هذا أيضاً فى جميع مشاهدى المسرح، فإذا تفاءلت قلت إن كتابى قد يقرؤه مئات القراء، ولكننى لا أتفاءل حين أتوقع أن يشاهد مسرحيتى آلاف المشاهدين. والواجب على كاتب

المسرح إذن أن يحدد لنفسه ملامح جمهور مجهول يضم شتى درجات التعليم والوعى والخبرة، وشتى المشارب والأذواق، ناهيك بشتى الاتجاهات المذهبية فى عصر تكاثرت فيه المذاهب واختلطت، وتشابكت فتعقدت!

عنانى يستطيع أن يتأمل الحياة والناس تأملات تتسم بالإصالة والخبرة، ويضع هذه التأملات فى صور نابضة تصل بسهولة إلى قلوب القراء، وتلك قدرة فنية عالية؛ إذ أنه يستطيع أن يتحدث لغة الناس أى فكر الناس، بمعنى القدرة على التواصل الحى مع القراء فيصل إلى قلوبهم، ويمس اهتماماتهم الأساسية فى كل ما يكتب.

أحياناً ما يتخطى عملياً ومادياً تلك المسافة التى يحافظ عليها نفسياً وذهنياً؛ إذ يترك نفسه للاختلاط والامتزاج بالناس من شتى «الأشكال والألوان» كما يقولون، يستمع كثيراً إلى ما يحكون ويروون، وأحياناً ما يرقب مسار كلامهم بين الصدق والكذب، والأقنعة (personae) التى يرتدونها أو ينزعونها من حين إلى حين، ويطرب لتأمل خلجات النفس البشرية فى لحظات الضعف ولحظات القوة، ويعيش فى قلوبهم - كما يقول أحمد رامى - لحظات معينة (مثلما يفعل كاتب المسرح)، ثم يعود إلى حياته العملية بعد انتهاء فصل من فصول الدراما اليومية التى لا تتوقف أبداً.

وعن أسلوب عمله يقول عنانى:

وأحياناً كنت أجلس مع بعض معارفى لأستمع لما يقولون وقد جعلت همى محاولة النفاذ إلى بعض كهوفهم، فمعظم الكهوف مشتركة بين البشر، وكنت دائماً أعرف أننى نجحت (أو أننى بسبيلى إلى النجاح) حين أنجح فى دفع أحدهم إلى أن يقص علىّ طرفاً من حياته الأولى، فعادة ما يبدأ الحديث بإطلاق العنان للقناع (persona) حتى يتكلم وهو يتوقع أن ينتهى بعد لحظات، فكأنما يلقى خطاباً حفظه من طول تكراره على نفسه وعلى السامعين، فإذا اطمأن إلى أن القناع قد ثبتت ملامحه أمامى، وكنت لا أزال أستحثه على الحديث بالتهوين من نقاط ضعفه الصغيرة (petty foibles) وتأكيدى له أنها نقاط ضعف بشرية عامة لا يسلم منها إنسان، وخصوصاً إذا رسخ فى يقينه أننى أتعاطف معه كل التعاطف، ما دامت تلك طبيعة الإنسان التى خلقها الله، والله تواب رحيم، أقول إذا أطمأن إلى ذلك بدأ يتخلى عن دروعه ويخرج بعض ما يخفى فى كهوف نفسه، فإذا ما كان القناع يصوره على أنه أبيض ناصع وقد اكتسى حلكة الليل، وإذا ما كان يصوره على أنه أسود وقد خفّت درجات سواده كثيراً حتى كادت تتلاشى، أو قل

إنهـا أصبـحت تتـراوح بين درجـات الأبيض والأسـود، فى مـواطن الـزلل الطفـيـفـة (peccadilloes) وفى الخطايا المتعمدة التى يقدم عليها المرء مدفوعاً بنوازع دفينة ومخاوف باطنة ينكرها قناعه، ويمجها عقله الواعى، ويستوى فى ذلك غير المتعلم الذى لا يستطيع التعبير المحكم عما يدور فى نفسه - ناهيك بما يختبئ فى كهوف النفس المظلمة - والمتعلم الذى يتمتع بالقدرة على التعبير، مهما تكن حدود تلك القدرة، فهى قدرة يحكمها ما اكتسبه من المجتمع من مفردات اللغة ومصطلحاتها ومن دلالات هذه وتلك. (ص ٨٦-٨٧)

والكتابة عند عنانى هى جهد استكشافى؛ فالواقع يخفيه الظاهر، والظاهر ليس بواقع. وأقتبس هنا من مسرحية الغربان لمؤلفها عنانى قول شاعر القصر:

الواقعُ أن الواقعَ يُخفيه الظاهر

وإذن فالباطنُ واقعْ

لكن الظاهر أيضاً واقعْ

والظاهر ليس بِصِنوٍ للباطن

وإذن فالواقع ليس بواقع!

القول بأن الظواهر تظهر وتتكشف ليس معناه أنها تقوم بذلك على نحو مباشر تلقائى، وخاصة هذه الظاهرة الأساسية... الواقع أو الوجود. فإذا كان المراد كشف شىء ما وإظهاره، فإن هذا الشىء يكون - بطبيعة الحال - محجوباً. إننا نرى أشياء كثيرة تكون موجودة، لكن وجود هذه الأشياء لا نراه ولا ندركه. من بين سطور كتاب عنانى نرى أنه يذهب إلى أنه ما من كائن أو شىء يمكن تصوره مجرداً من نظام الكون، ووظيفة الاستبصار أو التأمل هى أن تكشف هذه الحقيقة. ذلك أن ترابط الأشياء بعضها مع بعض يتضمن أن الأفكار التى بواسطتها يمكن تصور الأشياء، لابد أن تكون مترابطة أيضاً بعضها مع بعض. وهذا يعنى أن الأفكار الأساسية يفترض كلاً منها الآخر، لدرجة أننا لو قمنا بعزلها، فإنها تصبح فارغة من المعنى.

إن الإجابات عن سؤال: ما الوجود؟، اختلفت فيما بينها اختلافات شديدة؛ فبعضها يرى أن الوجود موضوع، والبعض الآخر يرى أنه ذات، وفئة ثالثة تعده موجوداً - فى ذاته. لكن الذات والموضوع كليهما غامض، فكلاهما يكشف ويخفى شيئاً ما، فلا يمكن

لصورة من هذه الصور الثلاث للوجود أن تعتنق ويؤخذ بها على حساب الصورتين الأخريين. إنها أحوال للوجود وليست مصدراً للوجود أو أصلاً له. ويمكن أن نميز كلا منها عن الأخريين، لكن أيضاً يمكن أن تكمل كل منها الأخريين ؛ ومن ثم فما من حال للوجود يمكن أن يدعى السيادة أو الصدارة أو الأولوية على غيره.

إن العقل يخفق فى إدراك الوجود. والوجود يتبدى فى مظاهر أو أحوال. هذه المظاهر أو الأحوال ماهى إلا شفرات، لغة غامضة، سرية.

لذا فالكتابة جهد استكشافى لهذا الوجود: فكل كتابة «جهد استكشافى» أو ما يسمى اصطلاحاً (heuristic)؛ فالكاتب يتصور أن المادة جاهزة للتسجيل، وأنه قادر على استنباط المعنى منها على الورق، لكنه ما إن يبدأ الكتابة حتى تتغير فى عينه صورة المادة وتتغير معانيها؛ لأن اكتساب المادة ثوباً لغوياً يفرض على كل ما فيها الكثير من الموروث اللغوى والأدبى، ويحولها من مادة إنسانية لا شكل لها - أو ذات شكل غير محدد - إلى «مادة أدبية لغوية» ذات شكل له من الدلالات ما لم يكن صاحبها يتوقعه، وإذا بالكثير من التحول والتبدل، وإذا بالمعنى يختلف! ولكن الكاتب قد يكتشف فى غمار الكتابة نفسها معانى جديدة، وقد يصل إلى «نتائج» لم يكن يتصورها فى البداية! (ص ٢٠٣).

وعن طبيعة الفن يقول عنانى: إنه وسيلة تعبير، وهذا ما يدخله فى زمرة الرومانسيين والفلاسفة المثاليين:

إن انتاجاً أدبياً، هو بالنسبة للمبدع، قبل كل شىء، لون من «التنفيس»؛ فالمبدع هو ذات تجمعت لديها خلال مسيرة حياتها مشاعر لم تستطع أن تجد وسيلة لتوظيفها فى صورة عملية، وهذه المشاعر تلتف حول الروح وتضغط عليها حتى تجد وسيلة للانفجار، وعندما تمر بها لحظة الحاجة القوية للتحرر، ينبثق عنها العمل الأدبى، مع قوة تكاد أن تكون عفوية. والعمل الفنى بالنسبة للفنان (من هذه الزاوية) هو وسيلة تعبير.

ولكن إذا كان عنانى قد تناول قضايا ميتافيزيقية وفلسفية كثيرة فى كتاباته إلا أن الوجود عنده لا يدرك على نحو مجرد، بل يدرك دائماً فى العينى، فى الأوجه الثلاثة للفعل: المعرفة والإرادة والحب. وتلك هى المحاور التى تناولها فى قصته عن الأصدقاء الذين قابلهم فى حياته. وكان لمنهجه ملمحان أساسيان: الحياد الأخلاقى والتأمل فى طبيعة الإنسان، وفى الحقيقة: إن هذين الملمحين ضروريان لكل نشاط جمالى.

إذن، فاهتمام عنانى بالحياة، يحتم عليه أن يتناول ويهتم بالقيم، وأن يلتصق بمشاغل الحياة اليومية واهتمامات عصره؛ كيما يدعم ما فى هذه الحياة من جوانب خيرة، ويضفى عليها قيمة أنطولوجية عميقة.

علينا أن نتخذ قرارات فى حياتنا اليومية (أو نأخذ بخيارات) لا تحتمل الانتظار، ونحكم بالصواب الكامل على الصواب النسبى، وبالخطأ الكامل على الخطأ النسبى، ونستخدم فى الحكم معايير مستقاة من ضروب منوعة من أنساق القيم أو نظمها (systems of value)، مثل قيم الدين المطلقة، وقيم النفع الدنيوى أى ما فيه صالح الإنسان فى الدنيا، وقيم الجمال والقبح، وقيم المشاعر أو الانفعالات. وأحياناً ما يكون الخلط بين هذه المعايير راجعاً إلى تكامل أنساق القيم المذكورة فى حياة الإنسان واستحالة فصل بعضها عن بعض؛ فنفس الإنسان مركبة مثل حياته، وقيمها متداخلة تداخل العوامل التى تغرسها فى النفس وتغير بعضها أو الكثير منها على مدار الزمن. وأخطر أحكامنا هى التى لا يتوافر لنا الوعى الكامل بها، ولكنها تتجلى فيما نقدم عليه من أفعال وما نقوله من أقوال، وبعضنا يحاول أن يكون واعياً كل الوعى بكل ما يفعله أو يقوله، وهؤلاء ثُلَّةٌ من المفكرين وقليل من المثقفين؛ فالوعى من وظائف العقل الخالص ولا يُقدم على الاستناد إليه وحده إلا من تعلم وقرأ فآمن به. وأما أكثر الناس فهم يعيشون حياة مركبة تشغلهم بتفاصيلها حتى ما يكاد أحد يجد الوقت الكافى للاستئناس بالعقل الخالص - أى المجرد من الدوافع التى تحجب الوعى -؛ ومن ثم فهو يجد فى تفكير غيره مناراً يهتدى به، خصوصاً إذا كان هذا التفكير قائماً على أنساق القيم ذات الأولوية لديه، مهما كانت الدوافع من ورائها لدى هذا أو لدى ذاك. (ص ٧٥).

هذا فى حد ذاته يشكل مشكله للكاتب، وقد تناولها عنانى حيث يسأل:

كيف يخاطب كاتب المسرح جمهوراً يرتدى كل هذه الأقنعة المركبة؟ إن من أشراط فن المسرح الذى نعرفه؛ أى الذى استوردناه من الغرب، مخاطبة جمهور على استعداد لتلقى العمل المسرحى بذهن خال من الأحكام المسبقة (with an open mind) لمدة ساعتين أو ثلاث؛ أى جمهور ينزع أقنعته مؤقتا حتى يتيح لنفسه أن يتفاعل ذهنياً وشعورياً مع ما يشاهد وما يسمع. ونحن ننجح فى ذلك فى مصر حين نقدم مسرحيات أجنبية؛ لأن المتفرج يعلق أو يجمد (suspends) أحكامه بسبب المسافة الثقافية التى تفصل بينه وبين

ما يرى. وننجح حين نقدم أعمالاً تاريخية؛ لأن المسافة الزمنية المفترضة لا تتطلب أى مساس بالأقنعة، سواء أكانت الأحداث تاريخية مباشرة (أو قل مستوحاة من أحداث التاريخ)، أم مستقاة من ألف ليلة وليلة وتراث الأدب الشعبى، حتى لو كان العمل يتضمن «إسقاطات» على الحاضر. وننجح فى الهزليات التى تقيم مسافة ذهنية وشعورية مؤكدة بين العرض والجمهور بحيث تسمح ببقاء الأقنعة فى أماكنها. وأما ما كنت أطمح إليه فى مسرحياتى التى تستقى مادتها من حياتنا المعاصرة مثل: المجاذيب، والدرويش والغازية، ثم كيلو بودرة (بخلاف الغربان وجاسوس فى قصر السلطان) فلقد واجه مشكلة لا تكمن فى تجميد الأقنعة، ناهيك بنزعها أو الوصول إلى ما تحتها، بل فى التصدى لعناصر الأقنعة نفسها؛ فلقد كانت مواجهة هذه الأقنعة المركبة - ولا تزال - شغلى الشاغل.

ولهذا كان لابد من أن يقوم بعمل دراسة للشخصية المصرية وتطورها عبر تاريخها:

وقد وجدت «المفتاح» إلى أعماق تلك النفس فيما درجنا على تسميته بالصفات الأساسية للفلاح المصرى على مر التاريخ، وأهمها حب الأرض وامتلاكها، والمكر والتحايل إزاء عالم عابس لا يحفل به، ومن هاتين الصفتين تتفرع عدة ملامح سلوكية يسهل على الراصد إدراكها، منها اقتناء بعض القراريط فى موطنه الأصلى وتأجيرها لبعض أقاربه، والتكتم على ذلك والتستر على كل ما يتصل بذلك الموضوع، ومنها احتراف «الخيال»؛ إذ يُعتبر هنا سلاحاً ماضياً من أسلحة المكر والدهاء، يستعين به المستضعف فى مواجهة عالم غير ودود، ولا يرى غضاضة فى العدول عن أقوال قالها أو تعديلها بما يتفق وتحقيق أهدافه وأهمها هدف البقاء المتمثل فى إضافة قيراط آخر إلى قراريطه (ص ٢٧).

وإدراك هذه الروح كفيل بالاقتراب من طبيعة الجمهور التى أعيت الباحثين، وجذورها التاريخية أوضح من أن تذكر؛ فالبعض ينشدون التسرية فى المسرح التجارى - فى الكوميديات أو الهزليات - ثم لا ينفرون من المسرحيات الجادة أو المأساوات؛ لأن مطلبهم لا يقتصر على الضحك، بل يتضمن تبديل الأقنعة أو تبادلها أو المشاركة فى ذلك، وهو ما يهيئ للمشاهد متعة الوعى بتمثيلية الحياة، بل وتعميق هذا الوعى، كما أن إدراك المفارقات والضحك منها دليل على الصحة النفسية أو هو سبيل إليها؛ فالوعى مثل الضحك خصيصة إنسانية. ولقد تعلم المصرى عبر تاريخه الطويل فن استبدال

الأقنعة، وحذق فن التمثيل فى حياته، ووجد فى التمثيل منجاة من بطش حكام أجانب لا يقيمون للفرد العادى وزناً، فسخر منهم وضحك، وتجلى ذلك فى لغته الدارجة التى ابتعدت كل البعد عن الفصحى بمظاهر جدها ووقارها، فأصبحت الدارجة لغة حياة حافلة بدلائل وعيه وعمق استيعابه لتاريخه الأليم؛ فالبعض يراوغ ويخاتل ويضحك ممن يظلمونه، وقد ينتهى به الأمر إلى أن يرى فى (الفهلوة) أو (الفتاكة) أو (الفكاكة) امتيازاً نادراً، والطالب قد يظن أنه أذكى من المُعلّم ويتحايل للنجاح دون علم أو بأقل مجهود، والعامل قد (يلكّلِكْ) إذا استطاع ذلك فى غيبة الرقابة، وقد (يعُك) وقد (يلبخ) إن ضمن الإفلات من المساءلة؛ لأنه لا يأخذ شيئاً مأخذ الجد، فالظالمون غير جديرين بالإخلاص لهم فى شىء. وحتى بعد أن تغيرت الأوضاع بعد الثورة، أصبح «الخريجون» يريدون التوظف فى «تكية» الحكومة حتى ينعموا بالكسل فيتقاضوا رواتب دون عمل يذكر، وهذه العيوب مثالب ولاشك تعوق «بناء الوطن»، ولكنها من وجهة نظر أخرى تفصح عن مدى تغلغل الأقنعة المسرحية فى حياتنا وفى لغتنا، ويكفى أن تتأمل الألفاظ العامية التى أوردتها عامداً فى هذه الفقرة! (ص ٢٧ - ٢٨).

وفى معرض الحديث عن منهجه الأدبى يقول: فنحن الكتاب نستمد مادتنا دائماً من غيرنا، من الأشياء والناس، ولا وجود لنا دونهم؛ ولذلك اقترب عنانى كثيراً من عادات الناس وطباعهم، وكان خلال اقترابه يختزن اللقطات التى يحتاج إليها وهو يرسم الصورة المعنوية الدقيقة التى تعينه فى رسم الشخصيات. وكان ماهراً فى عبور الجسور التى تربط بين فن المسرح والفنون الأخرى وفى مقدمتها «فن التراجم».

فإن عمل الكاتب لا يتوقف عند كتابة الكلمات التى ترسم أقنعة كل شخصية، بل عليه أن يذكر أنه يوجه هذه الأقنعة إلى جمهور يرتدى معظم أفراده أقنعة اجتماعية، وأن يحاول عن طريق الحدث المسرحى إسقاط هذه الأقنعة أو خلخلتها وهزها على الأقل، ولو إبان فترة العرض المسرحى فقط؛ وذلك بإقامة علائق بين الأقنعة المسرحية وما تخفيه أقنعة الجمهور؛ فهو يشبه فى هذا الطبيب النفسى الذى يعمل على اكتساب ثقة المريض بطرائقه الخاصة، فإذا نجح فى ذلك تمكن من تجريد المريض تدريجياً من أقنعته أى من دروعه التى يتحصن خلفها حتى يكشف لعين الطبيب الفاحصة عن العلة، وربما كتب له الشفاء بعد ذلك. أما العلائق التى يقيمها الكاتب المسرحى فتتمثل فى مد حبال العناصر الأولية والعالمية (primes & universals) أى تلك العناصر البشرية التى

يشترك فيها الناس جميعاً وتتخفى خلف الأقنعة، وهى العناصر الكفيلة بأن تشد الجمهور شداً إلى الأقنعة المسرحية، وتهيئ لأفراده درجة معقولة من التصديق أو تعمد عدم التكذيب مؤقتاً - وهو ما يسميه كولريدج: (the wilful suspension of disbelief) أى «تجميد التكذيب عمداً»، فإذا نجح فى ذلك يكون قد اكتسب ثقة الجمهور ودفع أفراده إلى المشاركة الوجدانية (فى المأساة) أو الذهنية (فى الملهاة) طيلة العرض أو فى معظم فتراته، ويصبح بإمكانه أن ينفذ إلى ما تخفيه الأقنعة التى يضعها أفراد الجمهور، بحيث يصل فى النهاية إلى خلخلتها أو إسقاطها إن توافرت لديه البراعة الكافية، ولو لفترة زمنية محدودة (ص ٣٨ - ٣٩).

وقد يكون هذا المنهج فى التفسير - الذى يعتمد على تحليل العوامل البشرية وحدها - مستمداً من مناهج الأدب، أو مناهج الدراما بصفة أخص، فالنقاد يجعلون مجال دراستهم - منذ عصر النهضة - نفس الإنسان، ويستخفّون بالأعمال الأدبية (وخصوصاً الدرامية) التى تتناول الأقدار فيما تتناول، فتتيح للمصادفة أن تلعب دوراً فى الأحداث، أو تفسح مجالاً أكبر مما ينبغى للظروف؛ أى الأحوال الخارجية المحيطة بالإنسان. فالنقد الحديث يهتم بما يسمى عناصر الشخصية (traits of character) التى تتحكم فى الإرادة قوة وضعفاً، ولو أن نظريات «ما بعد الحداثة» تنكر وجود الشخصية أصلاً، وتعتبر نفس الإنسان موقعاً تلتقى فيه التيارات الاجتماعية والفكرية المتغيرة؛ ومن ثم فهى تعارض الثبات وتنكر على المذاهب النقدية الراسخة اهتمامها «بالشخصية». ولكن الحياة تفرض علينا، مهما يكن موقفنا من فكرة الشخصية، أن نُدخل الأقدار فى حسابنا؛ فالجينوم البشرى قدر، والبيئة التى لا فكاك منها قدر، ودورة الحياة قدر. والأدب الحديث يتناول ذلك كله مثلما تناوله الأدب القديم - شاء النقاد أم أبوا -؛ ولذلك فأنا أرى أن دوائر الحياة لا تكتمل صورتها حقاً إلا حين ننظر للإنسان نظرة متكاملة. وإذا جنح الكاتب (وخصوصاً كاتب الدراما) إلى الاتكاء على بعض العوامل دون غيرها، أو إلى تأكيد بعض ملامح الصورة دون غيرها، فلغاية فنية يقصدها. وأما نحن -قُراء كتاب الحياة - فلا غاية لنا إلا الفهم، ونحن نستند فى محاولة الفهم إلى كل ما نشهده ونعلمه، وهو ما لا يسمح لنا أبداً بتجاهل دور الأقدار فى دورات الحياة (ص ١١٦).

فى الحقيقة تلك دراسة موجزة للمنهج الشامل الذى يتبعه عنانى. وقد لوحظ فى الفترة الأخيرة ميوله القوية مرة أخرى للأخذ بالمذهب الفينومينولوجى فى تحليل الواقع (الوجود). إنه ليلجأ إلى طريقته المعروفة فى التماس الحقائق من الألفاظ، وقد يظل

يبحث فى أصل كلمة من الكلمات فى لغات عدة لمدة أسبوع للوصول إلى حقيقة معناها وما تحمله من معان أخرى، وليوضح حقيقة الظاهرة - الفومنولوجيا - من اللقطة ذاتها. فلفظة «فنومنولوجيا» ذاتها - مثلاً، تتكون من كلمتين: «فنومين» أى ظاهرة، و«لوجوس» بمعنى علم أو كلام أو قول. والظاهرة هى ما يظهر. وفكرة الظهور مرتبطة بفكرة النور وفكرة الاستبصار؛ ذلك أن النور والاستبصار هما المجال الذى تظهر فيه الموجودات وتتجلى. أما بخصوص كلمة «لوجوس»، فهى تعنى الكشف والتعبير من خلال الكلام أو القول. فالكلام يكشف الظواهر ويظهرها؛ وعلى هذا فالفنومنولوجيا هى المنهج الذى يكشف الظواهر التى هى فى اصطلاح عنانى الموجودات أى الأشياء والناس.

وإذا جاز لنا أن نطلق وصفا على نظرة محمد عنانى للأدب والإبداع الأدبى لقلنا: إنها نظرة تكاملية جدلية تطورية؛ فهو يدرك إدراكا عميقا مدى تأثر الأديب بالظروف التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية المحيطة به، ولكنه لا يغلو فى ذلك إلى الحد الذى يجعل من الإبداع الأدبى مجرد انعكاس آلى لتلك الظروف، بل هو يدرك جيدا أهمية العناصر الذاتية للأديب من ملكات ومواهب شخصية وعوامل وراثية وصحية ومزاجية وسيكولوچية وعقلية وروحية وغيرها.

هوامش الكتاب

هوامش الفصل الأول من الباب الأول

١ - مصطفى النشار ، من التاريخ إلى فلسفة التاريخ (القاهرة : دار قباء للطباعة والنشر ، ١٩٩٧) ، ص ٨٤.

٢ - أحمد زويل ، المذكرات ، جريدة الأهرام العدد ٤٢٤٠٤ فى السبت ٢٠٠٣/٣/١١ ، العدد ٤٢٤٠٦ فى الاثنين ٢٠٠٣/١/١٣ ، العدد ٤٢٤٠٨ فى الأربعاء ٢٠٠٣/١//١٥.

٣ - نقلاً عن النشار المرجع السابق ص ١٩٢.

٤ - يوسف كرم ، تاريخ الفلسفة اليونانية (بيروت : دار القلم ، د.ت.) ص ٢٨-٢٩.

5 - Frank Thilly, ***A History of Philosophy*** (NEW YORK : HOLT, Rinehart and Winston, 1964), p. 37.

٦ - أرسطو ، ما بعد الطبيعة (م. أ. ف. ه نقلاً عن يوسف كرم المرجع السابق ، ص ٢٩).

٧ - آلبان ج ويدچرى ، التاريخ وكيف يفسرونه جـ ٢ ترجمة عبد العزيز جاويد، (القاهرة : الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٦، ١٩٩٧) ، ص ١٣٤.

٨ - مصطفى النشار ، من التاريخ إلى فلسفة التاريخ ، ص ٨٣.

٩ - المرجع السابق ، ص ٨٨.

١٠ - المرجع السابق ص ١٠٢ ـ ١٠٩

١١ - آلبان ج ويدچرى ، التاريخ وكيف يفسرونه جـ ٢ ، ص ١٠١.

هوامش الفصل الثانى من الباب الأول

١ - محمد عاطف العراقى ، الفلسفة الطبيعية عند ابن سينا (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٩) ، ص ١٤٨ ـ ١٤٩.

٢ - المرجع السابق وقد اعتمدت عليه فى عرض آراء ابن سينا فى العلل ، انظر الفصل الثانى من المرجع السابق ، ص ١٤٨ ـ ١٦٨.

٣ - يوسف كرم ، تاريخ الفلسفة الحديثة (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٩) ص ٤٩ - ٥٠.

٤ - المرجع السابق ص ٥٤.

٥ - عبد الرحمن بدوى ، الأخلاق النظرية (الكويت : وكالة الأنباء ، ١٩٧٥) ص ١١٩.

٦ - نقلاً عن يوسف كرم ، تاريخ الفلسفة الحديثة ، ص ١٦٠.

٧ - محمد غنيمى هلال ، النقد الأدبى الحديث (القاهرة : دار مطابع الشعب ، ١٩٦٤ ، ص ٣٤٨- ٣٤٩.

٨ - عبد الفتاح الديدى ، فلسفة الجمال ، (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٨) ص ص ٤٦ - ٤٨.

٩ - أميرة حلمى مطر ، فلسفة الجمال ، (القاهرة : الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٢) ص ٢٥٠-٢٥٤.

١٠- المرجع السابق ص ٢٧٧ - ٢٧٩.

١١- زكى نجيب محمود ، مع الشعراء (القاهرة وبيروت : دار الشروق ، الطبعة الثالثة ١٩٨٢) ص ١١ وما بعدها.

١٢- المرجع السابق ص ٢٢٩ وما بعدها.

هوامش الفصل الثالث من الباب الأول

١ - سيد حامد النساج ، فى الرومانسية والواقعية (القاهرة : مكتبة غريب، ١٩٨١) ص ص ٧٦ - ٧٧.

٢ - محمد غنيمى هلال ، النقد الأدبى الحديث (القاهرة : دار مطابع الشعب ، ١٩٦٤) ص ٣٠٣.

٣ - بول فان تيجم ، الرومانسية فى الأدب الأوربى جـ ٢ ترجمة صباح الجهيم (دمشق : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، ١٩٨١) ص ١٠.

هوامش الفصل الأول من الباب الثانى

١ - مصطفى النشار ، تاريخ الفلسفة اليونانية (القاهرة : دار قباء ، ١٩٩٨) ، ص ١٢٨-١٣٩.

هوامش الفصل الثانى من الباب الثانى

١ - عبد الرحمن بدوى ، الأخلاق النظرية (الكويت : وكالة المطبوعات ، ١٩٧٥) ، ص ٩٦.

٢ - عبد الرحمن بدوى ، شپنجلر ، (بيروت ، دار القلم ، ١٩٨٢) ص ص ١٣-١٤.

٣ - محمد غنيمى هلال ، النقد الأدبى الحديث (القاهرة : دار مطابع الشعب ، ١٩٦٤) ، ص ٣٠١.

٤ - أميرة حلمى مطر ، فلسفة الجمال (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٢) ، ص ٢٢٣ - ٢٢٤.

5 - Bergson, ***An Introduction to Metaphysics***, Trans. T. F. Hume. New York, 1912

6 - B. Croce, ***Aesthetis as Science of Expression and General Linguistics***. Trans. by Douglas Ainslie. New York : Noonday Press, 1958.

٧ - غنيمى هلال ، النقد الأدبى الحديث ، ص ٣١٩.

٨ - دائرة المعارف البريطانية طبعة ١٤ ، سنة ١٩٣٢، المجلد ص ٤٩، ٥٠.

٩ - أميرة مطر ، ص ٢٣٢.

١٠ - المقال المذكور بدائرة المعارف البريطانية Encyclopedia Britannica.

١١ - عباس محمود العقاد. خلاصة اليومية والشذور (القاهرة: مكتبة عمار، ١٩٦٨) ، ص ٣٢ - ٣٣.

١٢ - عبد الفتاح الديدى ، فلسفة الجمال (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٨) ص ١٤٨-١٤٩ فى عباس محمود العقاد ، مطالعات فى الكتب والحياة ، الطبعة الثانية المكتبة التجارية الكبرى.

١٣- عبد الفتاح الديدى ، فلسفة الجمال (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٨) ص ص ١٤٨ ـ ١٤٩.

هوامش الفصل الثالث من الباب الثانى

١ - محمد عنانى ، الشعر الرومانسى الإنجليزى (القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، ٢٠٠٢) ، ص ٨ ـ ٩.

٢ - بول فان تيجم ، الرومانسية فى الأدب الأوربى جـ ٢ ترجمة صباح الجهيم (دمشق : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، ١٩٨١) ص ١٤٢.

٣ - محمد غنيمى هلال ، النقد الأدبى الحديث (القاهرة : دار مطابع الشعب ، ١٩٦٤) ص ٣١٣.

٤ - المرجع السابق ص ٣١٣.

٥ - المرجع السابق ص ٣١٤.

٦ - بول فان تيجم ، المرجع السابق ، ص ١٩٧.

٧ - المرجع السابق ص ١٩.

٨ - المرجع السابق ص ٥٣.
٩ - المرجع السابق ص ٢٣.
١٠- المرجع السابق ص ٢١.
١١- محمد سعد فشوان ، مدرسة أبولُّو الشعرية فى ضوء النقد الحديث، (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٠) ، ص ٢٣٢.
١٢- شوقى ضيف ، الأدب العربى المعاصر (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٣) ، ص ٧٨.
١٣- محمد سعد فشوان ، المرجع السابق ، ص ١٦٨.
١٤ - على محمود طه ، ديوان على محمود طه (بيروت : دار العودة ، ١٩٨٦ م) ، ص ١٦٠ - ١٦١.
١٥- سيد حامد النساج ، فى الرومانسية والواقعية (القاهرة : مكتبة غريب، ١٩٨١) ، ص ١٥
١٦ - أبو القاسم الشابى. أغانى الحياة (القاهرة : دار الكتب الشرقية ١٩٥٥) ص ١٦٧ - ١٧٠.
١٧ - المرجع السابق ، ص ١٧٥ - ١٧٨.
١٨ - محمود حسن إسماعيل ، الأعمال الكاملة (القاهرة والكويت : دار سعاد الصباح ، طبعة أولى ١٩٩٣ م) ، المجلد الأول ، ص ٤٣١.
١٩ - إبراهيم ناجى ، ديوان إبراهيم ناجى (بيروت: دار العودة ، ١٩٨٦) ، ص ٢٩٠ - ٢٩٢.
٢٠ - على محمود طه ، المرجع السابق نفسه ، ص ٣٥٤ - ٣٥٦.
٢١ - على محمود طه ، المرجع السابق نفسه ص ٢١ ، ص ٤١ - ٤٢ ، ص ٤٩ وما بعدها.
٢٢- محمد عنانى ، ترجمة ، الشعر الرومانسى الإنجليزى (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب ، ٢٠٠٢) ص ١٤١-١٤٢.
٢٣- المرجع السابق ، ص ١١ ، ١٢.
٢٤- المرجع السابق ، ص ١٢٧-١٢٩.
٢٥- عبد العزيز عتيق ، أحلام النخيل (القاهرة : مكتبة مصر بالفجالة) ، ص ١٢١.

هوامش الفصل الأول من الباب الثالث

١ - آلبان ج ويدجرى ، التاريخ وكيف يفسرونه جـ ٢ ، (القاهرة : الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٦) ، ص ٧١.
٢ - المرجع السابق جـ ١ ، ص ١٣٣.
٣ - المرجع السابق جـ ١ ، ص ١٣٣.
٤ - المرجع السابق جـ ١ ، ص ١٩٣.
٥ - مصطفى النشار ، مدرسة الاسكندرية الفلسفية (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٩٥) ص ١١٣.
٦ - مصطفى النشار ، مدرسة الاسكندرية ، ص ١١٦.
٧ - المرجع السابق ، ص ١٤٩ - ١٥٠.
٨ - المرجع السابق ، ص ١٥٥،
٩ - المرجع السابق ، ص ١٥٠ - ١٥١.
١٠ - المرجع السابق ، ص ١٥٥.
١١ - المرجع السابق ، ص ١٥٣.
١٢ - المرجع السابق ، ص ١٥٣.
١٣ - المرجع السابق ، ص ١٥٤.
١٤ - المرجع السابق ، ص ١٥٢.
١٥ - المرجع السابق ، ص ١٤٧.
١٦ - المرجع السابق ، ص ١٥٦.
١٧ - المرجع السابق ، ص ١٥٥.

١٨ - آلبان ج ويدچرى ، جـ ، ص ١٣٢.

١٩ - من رسالة إجنتوس ، مكتبة نجع حمادى ، المخطوط الثالث ، النص الثالث ، ترجمة شريف الصيفى ، أخبار الأدب، العدد ٢/٤٩٩ فبراير ٢٠٠٣.

٢٠ - المرجع السابق.

هوامش الفصل الثانى من الباب الثالث

١ - محيى الدين بن عربى ، الفتوحات المكية : السفر الأول ، تحقيق د. عثمان يحيى (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥).

والقرآن الكريم فى بيان السور وأرقام الآيات.

٢ - يوسف كرم ، تاريخ الفلسفة الحديثة ، (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٩) ، ص ١١١.

٣ - المرجع السابق ، ص ٢٧٢.

٤ - المرجع السابق ، ص ٢٧٢.

٥ - المرجع السابق ، ص ٢٧٣.

٦ - إمام عبد الفتاح إمام ، المنهج الجدلى عند هيجل (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٥) ص ص ٤١٦-٤١٧.

٧ - انظر عبد الرحمن بدوى ، شوپنهاور (بيروت : دار القلم) ، د. ت..

٨ - يوسف كرم ، المرجع السابق ، ص ص ٢٨٨ - ٢٨٩

٩ - أنّا بلكيان ، الرمزية ترجمة الطاهر مكى ، وغادة الحفنى (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٩٥) ، ص ص ٤٠ - ٤١.

١٠ - أدونيس ، الصوفية والسريالية (العراق : دار الساقى. د ت.) ، ص ٤٩

١١ - المرجع السابق.

١٢ - أدونيس المرجع السابق ، ص ٥٤.

١٣ - أميرة مطر ، فلسفة الجمال (القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، ٢٠٠٢) ، ص ١٠٥

١٤ - المرجع السابق ، ص ١٠٥.

١٥ - المرجع السابق ، ص ١٠٦.

١٦ - المرجع السابق ، ص ١٠٨.

١٧ - المرجع السابق ، ص ١٠٨.

١٨ - المرجع السابق ، ص ١١٤.

١٩ - يقول أفلوطين إن مصدر الجمال هو الصورة التى تصدر من الخالق إلى المخلوق كما يصير الجمال من الفنان إلى العمل الفنى.

٢٠ - أميرة مطر ، المرجع السابق ، ص ,١٠٩ روجعت الأبيات فى ديوان ابن الفارض ، تحقيق عبد الخالق محمود (القاهرة : دار المعارف، ١٩٨٤) طبعة أولى).

٢١ - انظر «أفلوطين عند العرب» نصوص حققها وقدم لها عبد الرحمن بدوى سنة ١٩٥٥.

٢٢ - انظر المرجع السابق من ص ٥٦ إلى ص ٦٤ فى شرف عالم العقل وحسنه.

٢٣ - أميرة مطر ، فلسفة الجمال ، المرجع السابق ، ص ,١١٢ وانظر «ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق» لابن عربى. تحقيق محمد عبد الرحمن الكردى ١٩٦٨.

٢٤ - أدونيس ، المرجع السابق ، ص ٤٣.

٢٥ - توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر، من رسالة إلى طه حسين، ص ٧٢.

٢٦ - توفيق الحكيم ، تحت شمس الفكر ، ص ٥٤.

٢٧ - أميرة مطر ، فلسفة الجمال ، ص ٢٦١.

٢٨ - المرجع السابق ، ص ,٢٦٣

هوامش الفصل الثالث من الباب الثالث

١ - أنّا بلكيان ، الرمزية دراسة تقويمية ترجمة الطاهر مكى ، وغادة الحفنى (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٩٥) ص ٣٠٨.
٢ - المرجع السابق ، ص ٣٠٩.
٣ - المرجع السابق ، ص ٣١٠.
٤ - المرجع السابق ، ص ٣١١.
٥ - المرجع السابق ، ص ٢٨٥.
٦ - ياسين الأيوبى ، مذاهب الأدب (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٢) ، ص ٢١.
٧ - انظر المرجع السابق.
٨ - انظر المرجع السابق.
٩ - انظر المرجع السابق.
١٠ - انظر المرجع السابق.
١١ - انظر المرجع السابق
١٢ - انظر المرجع السابق.
١٣ - انظر المرجع السابق.
١٤ - انظر المرجع السابق ، ص ٣٢.
١٥ - انظر المرجع السابق ، ص ٣٢.
١٦ - انظر المرجع السابق ، ص ٤٠.
١٧ - انظر المرجع السابق ، ص ٨١.
١٨ - أدونيس ، الصوفية والسريالية (العراق : دار الساقــى. د.ت.) ، ص ص ٦٣ - ٦٤.
١٩ - المرجع السابق ، ص ٩٠
٢٠ - المرجع السابق ، ص ٩١.
٢١ - ڤيرونيك بارتولى ، انجلار ناتاذ ، «السوريالية» (باريس ، ١٩٨٩) ، ص ٨٢.
٢٢ - أدونيس ، المرجع السابق ، ص ٩١.
٢٣ - أنّا بلكيان ، الرمزية ص ٢٩٠.
٢٤ - المرجع السابق ، ص، ٢٩١.
٢٥ - المرجع السابق ، ص ص ٢٨٧-٢٨٨.
٢٦ - چاك ديفيير ، تراسل چاك ديفيير وآلن فورنيه ، المجلد الثانى (باريس ، ١٩٠٦) ، ص ١٩٢.
٢٧ - ياسين الأيوبى ، مذاهب الأدب ، ص١٢.
٢٨ - المرجع السابق ، ص ١٢.
٢٩ - المرجع السابق ، ص ١٢.
٣٠ - المرجع السابق ، ص ١٢.
٣١ - المرجع السابق ، ص ٧٥.
٣٢ - المرجع السابق ، ص ٤٦.
٣٣ - المرجع السابق ، ص ٤٧.
٣٤ - توفيق الحكيم ، فن الأدب ، ص ٢٥١.
٣٥ - ياسين الأيوبى ، مذاهب الأدب ، ص ٣٥.
٣٦ - انظر الأعمال الكاملة لشعر صلاح عبد الصبور. ديوان أحلام الفارس القديم ص ٢٧٨.
٣٧ - صلاح عبد الصبور ، ديوان الناس فى بلادى. ص ١٧٣ وما بعدها من الأعمال الكاملة.

٣٨ – ياسين الأيوبى ، مذاهب الأدب ، ص ٦٥.

٣٩ – أنّا بلكيان ، الرمزية ص ٣١٤.

٤٠ – ياسين الأيوبى ، مذاهب الأدب ، ص ٣٧.

٤١ – المرجع السابق ، ص ٢٠.

٤٢ – أنّا بلكيان ، الرمزية ص ٢٠٨.

هوامش الفصل الأول من الباب الرابع

١ – محمد أبو زيد ، الرمز الأسطورى والبناء الاجتماعى ، عالم الفكر ، مجلد ١٦ العدد ٣ (أكتوبر – نوفمبر – ديسمبر ١٩٨٥) ، ٣ ـ ٢٢.

٢ – سامية أسعد ، الأسطورة فى الأدب الفرنسى المعاصر ، عالم الفكر ، مجلد ١٦ العدد ٣ (أكتوبر – نوفمبر – ديسمبر ١٩٨٥) ، ١٠٩ ـ ١٣٤.

٣ – عبد الحميد زايد ، الرمز والأسطورة الفرعونية ، عالم الفكر ، المجلد ١٦ العدد ٣ (أكتوبر – نوفمبر – ديسمبر ١٩٨٥) ، ٢٩ ـ ٦٤.

٤ – نجيب محفوظ ، ملحمة الحرافيش ، دار مصر للطباعة ، د. ت..

٥ – غنيمى هلال ، النماذج الإنسانية فى الدراسات الأدبية المقارنة ، القاهرة : دار نهضة مصر ، ١٩٥٧,

6 - Barthes, Roland : ***Mythologie*** - Paris.

7 - Hyman, Stanly E., ***The Armed Vision,*** New York A.A. Knopp, 1947.

8 - Simpson, W. W. and Faulkner, R.O. and Wante. E.F., ***The Literature of Ancient Egypt*** . New Haven and London Yale University Press, 1977.

هوامش الفصل الثانى من الباب الرابع

١ – نجيب محفوظ، أتحدث إليكم ، (بيروت: دار العودة ١٩٨٧) ، ص ١٨.

٢ – فى هذا يقول جون كيتس «الحقيقة هى الجمال والجمال هو الحقيقة».

٣ – نجيب محفوظ ، زقاق المدق ، ص ٧٠.

٤ – زكريا إبراهيم ، مشكلة الإنسان ، (القاهرة : مكتب مصر د. ت.) ، ص ٤٨.

٥ – درس الأستاذ غالى شكرى تلك الجوانب فى بحثه عن نجيب محفوظ بتوسع.

٦ – روجيه جارودى ، نظرات حول الإنسان ، (القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٨٣) ، ص ١٢٢,

7 - Jean Paul Sartre, ***Les Mouches*** (Paris, N.R.F. 1943), pp. 132-34.

٨ – لن أتناول موضوع مشكلة الألم بالتفصيل حيث إن هذا يخرجنا عن الهدف المحدد لهذه الدراسة.

9 - J. Wahl. ***Etudes Kierkegaard*** (Vrin, 1949), pp. 347-9.

10 - May Sheler, ***Les Sens de la Souffrance*** (Paris Aubler), pp. 62-71.

١١– جمال حمدان ، شخصية مصر دراسة فى عبقرية المكان ، (القاهرة ، النهضة المصرية ١٩٧٠) ، ص ٧.

هوامش الفصل الأول من الباب الخامس

١ – يوسف إدريس ، النداهة (القاهرة : دار مصر للطباعة) ص ١٧٤.

٢ – المرجع السابق ص ١٧٤.

٣ – يوسف إدريس ، رجال وثيران ، (القاهرة : مصر للطباعة ، ١٩٦٤).

٤ - ــــــــــ ، اكتشاف قارة ، (القاهرة : مصر للطباعة ، ١٩٨٣) ، ص ص ٩٩ - ١٠١.

٥ - المرجع السابق ، ص ٩٤.

٦ - المرجع السابق ، ص ١٠٦.

٧ - النداهة ، ص ١٦٤.

٨ - اكتشاف قارة ، ص ٨٣.

٩ - المرجع السابق ، ص ٩٧.

١٠ - يوسف إدريس ، قاع المدينة ، (القاهرة : مصر للطباعة ، ١٩٨٦) ، ص ٥٥.

١١ - عبد الرحمن بدوى ، نيتشة (الكويت : وكالة المطبوعات ، ١٩٧٠) ، ص ص ٢٤٠ - ٢٤١.

١٢ - اكتشاف قارة ، ص ٨٤.

١٣ - رجاء النقاش ، «يوسف إدريس بين «العيب» ، و«الحرام» ، يوسف إدريس بقلم هؤلاء (القاهرة : مصر للطباعة ، ١٩٨٦ ، ص ١٤٦.

١٤ - رجال وثيران ، ص ٦.

١٥ - نيتشة ، ص , ٦١

١٦ - اكتشاف قارة ، ص ٧٨.

١٧ - المرجع السابق ، ص , ٧٤

١٨ - شكرى محمد عياد «من البطل إلى الإنسان» فى يوسف إدريس بقلم هؤلاء ص ص ١٩٦ -١٩٧.

١٩ - رجاء النقاش ، ص ١٣٧.

٢٠ - نيتشة ، ص ٤٥.

٢١ - اكتشاف قارة ، ص ١١٠.

٢٢ - رجال وثيران ، ص ١٠٣.

٢٣ - المرجع السابق ، ص ١٤٤.

٢٤ - المرجع السابق ، ص ١٠٥.

٢٥ - صبرى حافظ ، «بيت من لحم» فى «يوسف إدريس بقلم هؤلاء» ص ٣٩٢.

٢٦ - محمود أمين العالم ، «لغة الأى.. أى فى أدب يوسف إدريس». المرجع السابق ، ص , ٢٣٤

هوامش الفصل الأول من الباب السادس

١ - زكريا إبراهيم ، المشكلة الخلقية ، (القاهرة : مكتبة مصر)، ١٩٧٥ ، ص ٢٢٩.

2– N. Hartmann, ***Ethics*** vol. I, ch. xix, pp. 266 - 270.

٣ - شكرى عياد ، كتاب أرسطوطاليس فى الشعر (القاهرة : دار الكتاب العربى للطباعة والنشر) ص ص ٢٨، ٣٢، ٤٨.

4– Le Senne, ***Traité de Morale Générále*** (Paris, 1947), p. 22.

٥ - نجيب محفوظ ، الطريق ، (القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٦٤) ص ١١.

6– Georges Gurvitch, ***Morale Theorique et Science des Moeurs*** (Paris, 1937), p. 162.

7– Louis Lovelle, ***Traité de Valeurs*** (Paris, 1955), p. 294.

8– G. Gusdorf, ***Traite de L' Existence Morale***, p. 47.

انظر عبد الرحمن بدوى ، ص ، ٩.

٩ - عبد الرحمن بدوى ، الأخلاق النظرية ، (الكويت ، وكالة المطبوعات ، ١٩٧٥) ، ص ٦.

١٠ - جان بول سارتر ، الوجود والعدم ،ترجمة عبد الرحمن بدوى (بيروت ، ١٩٦٦) ، ص ص ٨٧٢ - ٨٧٨.

هوامش الفصل الثالث من الباب السادس

١ - د/ محمد محمد عنانى ، حكايات من الواحات (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٢) ص ٤١ ، ١٨١ ، ١٩٨.

٢ - ابن هشام : السيرة النبوية ، تحقيق مصطفى السقا وآخرين (مصطفى البابى الحلبى بمصر. الطبعة الثانية. ١٩٥٥م) القسم الأول ص ٣٧٠.

٣ - يقول أبو العلاء المعرى :

خفف الوطء ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد.

٤ - من أبيات الخيام فى ذلك قوله فى رباعياته :

فامش الهوينى إن هذا الثرى   من أعين ساحرة الاحورار

رقم الإيداع بدار الكتب ١٧٢٢١ / ٢٠٠٣

I.S.B.N 977 - 01 - 8873 - 5

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



يضع هذا الكتاب - إذن - إطاراً فلسفياً محكم البناء للمدارس الأدبية أو المذاهب الأدبية المختلفة، ولا يقنع بالمصطلح النقدى الشائع، وهو المصطلح الذى ظللنا أسرى له ردحاً طويلاً من الزمن، مثل التقسيم التقليدى لتلك المدارس أو المذاهب إلى كلاسيكية ورومانسية وحداثية وما بعد حداثية، فهذه تقسيمات قد تصف جانباً من جوانب العمل، وقد تنصب على جوانب الصنعة وحدها، دون أن تتناول العمل الفنى الكلى باعتباره ثمرة فكر إنسانى عميق، يمتد فى الزمان والمكان، فيصل الماضى بالحاضر ويصل المحلى بالعالمى، كما يمتد عبر الأنواع أو الفنون الأدبية فيصل الشعر بالمسرح وبالرواية وبالسيرة الذاتية، وأهم من هذا كله أن الكتاب فى مدخله الفلسفى يمتد عبر الثقافات، وعبر المجالات الفكرية المختلفة، ليؤلف نسيجاً متلاحماً لا يلبث أن تخرج من ثناياه مصطلحات جديدة (مثل "الواقعية الروحية") وهى المصطلحات التى تدل على قصور مصطلحاتنا القديمة، ولا يلبث أن يمزج أو يبين تمازج أو تداخل بعض مصطلحاتنا القديمة، مما يدفعنا دفعاً إلى إعادة النظر فيها، بل إلى محاولة تعديلها لتتفق مع تطور فكرنا الحديث.

٧٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب